

REMEK-DJELA U VELIKOM FORMATU

MODERNISTI

POSLIJE 1945



REMEK–DJELA U VELIKOM FORMATU

MODERNISTI

poslije 1945

104 reprodukcije

Izbor i uvod: Terry Measham

Autor i izdavači zahvalni su svim muzejskim upravama i privatnim vlasnicima koji su dopustili reproduciranje djela u njihovu vlasništvu. Slika 19 C SPADEM, Pariz 1975.; slike 22, 23, 24, 34, 35 i 42 (dolje) C ADAGP, Pariz 1976. Sliku 91 reproduciramo zahvaljujući susretljivosti samog umjetnika, sliku 92 s dopuštenjem Rudy Komon Art Gallery, Woollahra, New South Wales, a sliku 93 s dopuštenjem O. K. Harris Works of Art. Posebno zahvaljujemo svim onim umjetnicima, zastupnicima i vlasnicima koji su se zaista svesrdno potrudili da pribave fotografije.

Modernisti poslije 1945

First published 1976

© 1976 by Phaidon Press Limited, Oxford,
under the title

THE MODERNS AFTER 1945.

All rights reserved

Prvo hrvatsko izdanje 1977

© by Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Za izdavača: Viktor Kipčić

Urednik: Zdenko Uzorinac

Preveo s engleskog: Janko Paravić

No part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright owner

Printed in Yugoslavia

MODERNISTI POSLIJE 1945



REPRODUKCIJA UZ TEKST



TEKST UZ REPRODUKCIJU

Ovo izdanje bavi se poviješću slikarstva posljednjih trideset godina. Ne svjetskoga slikarstva, nego slikarstva što se zasniva na evropskoj tradiciji. Međutim, umjetnost se iz Evrope proširila u sve one zemlje u koje su Evropljani odlazili. Na primjer, Australija ima izvanrednu školu impresionista te drugih slikara pejzaža i svjetla. Nekoliko desetljeća, sve do drugog svjetskog rata, Pariz je bio centar evropske umjetnosti. Poslije rata prijestolnicom je postao New York, nekad jedan od najprovincijskih i najudaljenijih uporišta evropske umjetničke aktivnosti. Ondje su umjetnici većinom mogli čuti samo o majstorima »Ecole de Paris« iz druge ruke, možda po pričanju malobrojnih prvih doseljenika kao što su bili Hans Hofmann (slika 15) ili Willem de Kooning (slika 2, 4, 14) koji su, kao studenti, bili u neposrednoj vezi s umjetnicima u Evropi. Zatim se situacija dramatično promijenila. Od god. 1933, mnogi od tih idola počeli su se osobno pojavljivati na ulicama New Yorka, jer su ih najprije otjerali nacisti, a zatim i rat. Slavna imena kao što su Albers, Chagall, Ernst, Feininger, Gabo (od 1946), Lipchitz, Léger, Masson i Mondrian bila su među onima koji su sada preselili svoje aktivnosti u Novi svijet. Sjedinjene Američke Države, sada jedna od najjačih država na svijetu, lako su apsorbirale te nadarene umjetnike i intelektualce, kao i bezbrojne generacije izbjeglica još od početaka svoje povijesti. Američki umjetnici nisu oklijevali da ih dočekaju dobrodošlicom te da iskoriste vezu s njima. Oni su

već imali vlastitu vjeru u individualizam — romantičnu predodžbu o odgovornosti pojedinca prema samom sebi — a sada su od Evropljana preuzeli novo samopouzdanje i ozbiljnost. Gorky, s iskustvima i iz Starog i Novog svijeta, bio je prvi koji je došao do sinteze vlastite ličnosti. **Vodopad** (slika 1) pokazuje njegovu zrelu asimilaciju nadrealizma, ali ta vrlo originalna slika utjelovljuje i njegov doživljaj pejzaža sjeveroistočnog dijela SAD. S **Vodopadom** se pojavljuju i mnoge karakteristične umjetničke vrijednosti buduće Njujorške škole: poštovanje kvalitete boje kojoj je dopušteno da se razlijeva ili kapa kako želi; neposredno crtanje kičicom, te »pojava« likovnih elemenata iz dijaloga između umjetnika i medija. Mladi Amerikanci, kao što su Pollock (slike 5, 7) i Motherwell (slike 12 i 11), cijenili su nadrealizam zbog metoda kojima se umjetnici htjeli najdublje izraziti i otkriti svoju ličnost. Za njih je **čin** sam slikanja bio važniji nego ikada prije. U Pollockovim velikim apstrakcijama slikarski pokreti bili su ritmički, baletski te u nekom posebnom, kontroliranom smislu, slobodni — nešto što nikada ne shvaćaju oni koji drže da svatko može stvarati apstraktna ekspresionistička djela. Novi pravac je udaljio umjetnika od pitanja crteža. Umjesto da slika prema unutra od rubova, on sada odabire prostrano platno koje se proteže van njegove periferne vizije, a njegove granice **konačno** određuje, stvara, slikarska djelatnost. Počevši od impresionizma slike moderne umjetnosti su uglavnom na platnima malog formata. Sada, suprotno

tome, američki umjetnici insistiraju na velikim platnima kao normi, pametno iskorištavajući vrlo prostrane atelijere u potkrovljima i odražavajući gigantsku površine svoje domovine.

Slike Newmana, Rothka i Stilla. za razliku od slika Gottlieba, Klinea, Motherwella, Pollocka i de Kooninga, ne odražavaju očitu »gesturalnu« aktivnost. Zašto su tada uključeni u istu skupinu slikara »apstraktnog ekspresionizma« ili čak »akcionog slikarstva«? Odgovor je dvojak. Prvo, Newman, Rothko i Still bili su koloristi (slike 8, 9, 17). Saznajemo iz fovizma, prvog velikog kolorističkog pokreta u dvadesetom stoljeću, da je koloristu izvjesni stupanj ekspresionizma praktički automatski; svi vodeći fovisti — Matisse, Derain, Vlaminck — naglašavali su da je izražavanje osjećaja i emocija centralno u njihovoj umjetnosti. Drugo, svi njujorški koloristi slikali su širokim i neposrednim potezima na velikim platnima bez mnogo dotjerivanja. Stvaranje slike bilo je manje čin fabrikacije ili proizvodnje, a više predstavljanje nekakve drame — **dogadjaj**. U svakom tom djelu nalazimo jasan mistični element koji neposredno djeluje na osjetila. U katalogu jedne izložbe 1947. godine Newman piše o umjetnosti Indijanaca Kwakiutl, za koju kaže da je »vođene ritualnom voljom za metafizičkim razumijevanjem«. On je htio da i njegova umjetnost ima istu funkciju (slika 3), kao »ideja-kompleks koja uspostavlja vezu s misterijom — života, čovjeka, prirode, tragedije strašnog crnog kaosa«.

I u Evropi umjetnost je poprimila ozbiljni ton.

Umjetnici nisu mogli a da ne odražavaju opću zabrinutost što ju je iza sebe ostavio rat i tjeskoba izvana groteksnom neuklearnom opasnošću. Bilo je to razdoblje hladnog rata koji je izjedao živce. Patnja i osamljenost u djelima Francisa Bacona, tada kao i kasnije, snažno su izražavale osjećaje većine umjetnika (slika 46). Godine 1963. Bacon je u jednom intervjuu rekao Davidu Sylvesteru kako »čovjek sada shvaća da je on slučaj, da je potpuno ništavno biće«. Baconov stav prema slikarstvu jasno je izražen u bilješci koju je 1953. napisao o Mathewu Smithu za Tate Gallery. Te bi se riječi mogle lako primijeniti i na njegova djela ili, na primjer, djela de Kooninga:

» ... svaki pokret kista na platnu mijenja oblik i implikacije slike. Zato je stvarno slikarstvo misteriozna i neprekidna borba sa slučajnošću — misteriozna zato što i sama bit boje može neposredno povrijediti živčani sistem; neprekidna zato što je medij tako fluidan i supitalan da se svakom promjenom gubi ono što već postoji u nadi da će se steći nešto novo«.

Evropski apstraktni umjetnici, osim britanskih, svi su namjerno koristili **matière première** kao glavno sredstvo izražavanja. Katkada je bio dovoljan samo jak namaz boje, izražen ili velikim konstruktivnim jedinicama ili elementima što nalikuju kockama za slaganje, kao što je to slučaj kod De Staëla (slika 24) i Soulagesa (slika 23), ili je boja poprskana i isprugana kao kod Mathieua (slika 21). Katkada se koristio i dodatni

materijal. Tkanina za vreće na primjer, teksturalna je tema jednog od Burrijevih ciklusa (slika 20), a Tapiès (slika 22) dodaje razne čudne materijale u površine svoje boje, kao konop, papir i pijesak. Ta koncentracija na bogatstvo površine je pariški fenomen dok gesturalni ekspresionizam pripada zapravo New Yorku. Francuzi su tom gesturalnom ekspresionizmu dali svoj naziv — tašizam (od francuske riječi »**tache**« = mrlja). Dubuffet je izmislio vlastitu kategoriju »**l'art brut**« (brut znači sirov, grub, nekultiviran, prostački, besmislen). Dubuffet je potpuno originalan, a fasciniralo ga je sve što je bilo izvan tradicija likovne umjetnosti: graffito, slučajne oznake, crteži luđaka.

U Engleskoj je izvjestan broj slikara krenuo u apstrakciju za Victorom Pasmoreom (slika 27). Njegova su djela usmjerena prema nekakvom geometrijskom konstruktivizmu; međutim, većina njegovih mlađih sljedbenika zasnivaju svoja djela na pejzažu. Neki od njih priključili su se Benu Nicholsonu (slika 28) i Barbari Hepworth u St. Ivesu, u Cornwallu, gdje su obnovili slikarsku koloniju koja je postojala od 1880. godine. Nova grupa, koja je uključivala Lanyona, rodom iz Cornwalla (slika 32), i pridošlice kao što su Terry Frost (slika 25) i Bryan Wynter (slika 31), pokušala je sintetizirati, u svom apstraktnom slikarstvu, doživljaje pejzaža koji su bili poetski i prirodni; štoviše, uključivali su i sport. (Osnovali su svoju momčad za kriket koja se redovito takmičila protiv ekipe mjesnih farmera). Slikari iz St. Ivesa su često riječima izražavali svoj poet-

ski svjetonazor. U jednom pregledu apstraktne umjetnosti što ga je objavio Lawrence Alloway 1954. Terry Frost daje vrlo izražajni prikaz svog postupka:

Nedavno sam završio sliku »Plavi pokret«. Proveo sam mnoge večeri gledajući luku u St. Ivesu u Cornwallu. Premda sam tih večeri promatrao mnogostrukost pokreta, u meni pobuđivali svi su oni zajedničku emociju ili raspoloženje — stanje uživanja u prirodi. Jednog posebno plavog sumraka, promatrao sam nešto što mogu nazvati samo sintezom pokreta i protu-pokreta. To znači, dizanje i spuštanje čamaca, prostorni crtež vrhova jarbola, oprečni pokreti nadolazećeg mora i puhanja vjetrova s kopna na more — sve to, kao i prevladavajuće plavetnilo večeri i statička smeđa boja obale, stvorili su emotivno stanje koje je našlo svoj izraz u slici »Plavi pokret«.

Britanska umjetnost je u to vrijeme bila djelomično inzularna a djelomično evropska. Tradicija engleskog pejzaža dugo je trajala, čega je, na primjer, Lanyon bio potpuno svjestan. Međutim, djela Hiltona i Scotta bila su mnogo bliža slikarstvu na kontinentu. Hilton (slike 30, 33) asimilirao je dugogodišnjim proučavanjem sve što su mu mogli pružiti Pariz i drugi evropski centri, te je sada slikao prirodno, tretirajući aktivnost kao da je to normalna tjelesna funkcija. Scott (slika 40 gore i dolje) bio je prvi od te generacije britanskih umjetnika koji je uspostavio veze s Njujorškom školom. Otišao je onamo 1953. godine, te

upoznao Pollocka, de Kooninga, Klinea i Rhotka. Bio je beskrajno impresioniran. Taj je doživljaj opisao u pismu Alanu Bownessu, a Bowness ga je objavio u katalogu Scottove retrospektivne izložbe u Tate Gallery 1972. godine: »Najprije sam bio zbunjen, ne zbog originalnosti djela, nego zbog formata, drskosti i samouvjerenosti — u slikarstvu se nešto dogodilo... Kad sam se vratio, otkrio sam da se za to posebno zanima Patrick Heron i on se ubrzo sprijateljiio s Clementom Greenbergom koji je poznavao njegov literarni rad i slikarstvo.«

Heron (slika 29) je bio taj koji je učinio više od ijednog slikara ili kritičara — a on je bio i jedno i drugo — da potakne prihvaćanje novog američkog slikarstva u Britaniji. Njegov utjecaj se osjetio čak u Americi gdje je Greenberg, kritičar kojeg najtješnje pristovjećuju s Njujorškom školom, upotrijebio frazu koju ju uzeo od Herona — »slikarstvo američkog tipa« — za naslov jednog od svojih značajnih kritičkih eseja 1955. godine. Tako je počeo dijalog između dva središta, New Yorka i Londona, koji je postao intenzivnijim šezdesetih godina kad se i kod britanskih umjetnika razvilo povjerenje i smisao za tu umjetnost. Međutim, zasad je samo nekoliko usamljenih britanskih umjetnika slikalo djela koja nisu imala veze s pokretima i internacionalnim dijalogom. John Bratby bio je neko vrijeme poznat (slika 38). Graham Sutherland, već priznati slikar velikog ugleda, nastavio je stvarati autoritativna djela nezaboravnog romantizma (slika 34, 35). Hipnotičke, osebujne vizije Luciana Freuda pro-

nicavo izoštravaju tjeskobu, nesumnjivo sveopću, koju je Freud mogao uhvatiti jedino koncentrirajući se ne vlastite intenzivne opažaje (slike 42, 43).

Umjetnost šezdesetih godina bila je svugdje opuštenija. Društvo je optimistički gledalo na svijet i umjetnost je odražavala taj novi osjećaj. Znakovi promjene vide se kod Rauschenberga i Johnsa u Americi (slike 48, 49) te u ranom pop-artu kod Hamiltona i Blakea u Velikoj Britaniji (slike 86, 83). Apstraktna umjetnost postaje »hladnija« i odbacuje gesturalizam tako da se mogu izdvojiti vrijednosti čiste boje. Clement Greenberg izmislio je 1963. naziv »postslikarska apstrakcija« (Post-Painterly Abstraction) za taj novi pravac, i slikari kao Louis, Kelly, Olitski i Stella (slike 53, 56, 52, 54) kao da su se suglasili s grinbergovskim stajalištem da se slikarstvo postepeno svodi na svoju bit. U Engleskoj, slikari kao Denny, Hoyland i Smith (slike 57, 59, 58) odbacuju pejzaž kao bazu apstrakcije te slikaju golema polja boja, katkada s oštrim granicama. Vizuelnom percepcijom oštrog ruba koristili su se »op« umjetnici — Vasarely u Francuskoj, Riley i Steele u Engleskoj i Anuszkiewicz u Americi (slike 71, 64, 65, 72, 73. 68). Pop-art bio je gotovo, ali ne posve, fenomen koji govori engleskim jezikom, ali taj se jezik govori drugačijim akcentom u Londonu, a drugačijim u New Yorku. U Londonu je počeo kao intelektualno istraživanje znakova i simbola u svim oblicima komercijalnog dizajna. Prezreni od intelektualaca, reklamni dizajn, dizajn automobila, značke, stri-

povi, zabavni automati — sve to pokazivalo je vitalnost i inventivnost kojih, čini se, nije bilo u kulama od bjelokosti i potkrovljima. Britanski umjetnici odabirali su svoje vlastite suptilne teme iz tih bogatih izvora koje su otkrili. Čini se da su u međuvremenu u Americi nacionalni problemi bili veći dok u umjetnosti nisu nailazili na tako kruto intelektualno raslovanje. Tako umjetnost Lichtensteina, Warhola, Indiane, Oldenburga, Rosenquista i Wesselmanna (slike 67, 75, 74, 80, 81, 78, 70, 76) obrađuje monumentalna pitanja simboličkim načinom. Oni su naslijedili **format** apstraktnog ekspresionizma.

Kako su šezdesete godine polako počele ulaziti u povijest, vidimo da su apstrakcije popa i oštrog ruba vrlo usko povezane, bitni sastavni dijelovi jedne te iste stvari. Kellyjeve ili Rileyeve slike u boji, na primjer imaju simbolički izgled, dok bi formalno strukturiranje djela Lichtensteina ili Caulfielda (slika 82) moglo lako nadživjeti svoj sadržaj kako je Amerikanac i predviđao (vidi bilješku uz sliku 67). Steline fluorescentne apstrakcije nalik su sada na pop-izvora kao što su neonski znakovi. Isto tako, kad promatramo to prošlo razdoblje samopouzdanja i optimizma, vidimo da je umjetnost uglavnom zadržala nemir poslijeratnog perioda što ga je ona zamijenila. Manipuliranje kvalitetom bogate boje kod Andyja Warhola što se na žalost, ne vidi na reprodukcijama) nastavak je naglaska na **procesu** u apstraktnom ekspresionizmu. Gesta Klinea ili de Kooninga je isto tako neposredna kod Warhola, ali kod njega je to postala gesta **selekcije**.

Raspoloživost, izbor, selekcija sa zaliha, glavne su crte svakodnevnog američkog života kao što zna svatko tko kupuje velike količine proizvoda u hipermarketu. Umjetnost šezdesetih godina odražavala je opću poletnost svog društva. Neki su umjetnici postali zvijezde, i privukli pažnju novina. Andy Warhol i David Hockney (slika 84) igrali su se zvijezda, progonjeni novinarima ljudima s filma i drugim funkcionerima zabavljačke industrije. Istovremeno su povjesničari umjetnosti, koji su dotad proučavali samo stare majstore, stali poklanjati punu pažnju i apstraktnim i pop-art slikarima Hiper-, super- ili fotorealizam bila je granica koju je umjetnik pop-arta mogao dostići svojim pristupom prethodno obrađenom likovnom materijalu a intenzivna disciplina što je u to bila uključena predstavljala je novu vrstu obaveze — obavezu prema profesionalizmu bez presedana (slika 93). (Zanimljivo je da su se fotorealisti susreli s istom vrstom otpora koji je deset godina prije toga dočekaao Lichtensteina: ismijavali su ga zato što je **samo kopirao** stripove; njih odbacuju zato što **samo kopiraju** fotografije.) Philip Pearlstein (slike 90, 95) je tradicionalni realist koji promatrača navodi da bude svjestan nove psihologije ateljea. Svojim djelima on nas navodi da uočimo mukotrpnu ulogu modela te **diskutira** o slikanju života s posjetiocem galerije. U svom nastojanju da uvuče promatrača, da ga navede na sudjelovanje, Pearlstein utemeljuje najnoviju fazu umjetnosti u svim svojim raznim oblicima. Umjetnost sedamdesetih godina ne dopušta svojoj publici istu mlitavost, pasiv-

nost duha što je induciraju masovni mediji za zabavu. No, baš kao što je slikarstvo pop-arta počelo otprilike 1955. godine preklapajući se s prethodnim, poslijeratnim razdobljem, tako sada razabiremo nova stremljenja koja se pojavljuju u »hladnoj« umjetnosti šezdesetih godina. Slike »op«-arta zabliješte gledaoca, ali ga prisiljavaju da postane svjestan svog percepcijskog aparata. Gledanje neke Rileyeve slike je izrazito aktivni posao. Slike štrcanom bojom Barrieja Cooka prisiljavaju posjetioca galerije da se približava platnu i udaljava od njega, da ih netremice gleda, da bi se uvjerio u sposobnost vlastita vida (slika 63). Mlađi umjetnici izabrali su radikalne metode da bi postigli aktivno sudjelovanje svoje publike. Hamish Fulton, na primjer, izbjegava javne diskusije o umjetnosti, odbija od sebe autoritete i autotoritativne stavove, da bi usmjerio pažnju na bit umjetnosti koja je, u svakom slučaju, neuhvatljiva i senzitivna. Fultonova djela su potpuno aktivna — on prelazi kontinente, penje se na visoke planinske vrhunce. On dokumentira svoje dojmove u nekoliko fotografija i štampanih potpisa (slika 89). Pomoću njih posjetilac galerije, koristeći vlastitu maštu, može doživjeti nešto iz Fultonova iskustva. Štedljivošću svog prikaza Fulton želi naglasiti da samo fragmenti njegova bogata doživljaja mogu biti prenešeni nekom drugom. Na taj način Fulton **diskutira** vrlo temeljito o problemu sposobnosti komuniciranja u umjetnosti. Deset godina prije toga »sva umjetnost je komunikacija« bio je slogan u koji su svi naivno vjerovali. Zahvaljujući Ful-

tonu i umjetnicima poput njega danas smo ponovno u stanju shvatiti da su stari majstori poput Constablea prikazivali samo fragmente **svojih** doživljaja.

Gilbert i George su isto tako neuhvatljivi kao i Fulton, ali se služe suprotnim metodama. Iskreno su pristupačni, te izjavljuju da oni **jesu** umjetnost i da sve što čine jest umjetnost. (Taj »konceptijski« položaj djelomice je anticipirao Yves Klein /slika 69/). Oni izoštravaju problem pasivne publike konfrontirajući tu publiku s nekim **činom**. Njihova odjeća, tako bliska u životu, njihovo poziranje i držanje parodija su stilizma šezdesetih godina, a njihova je prezentacija tako sintetska da potpuno zbunjuje (slika 95).

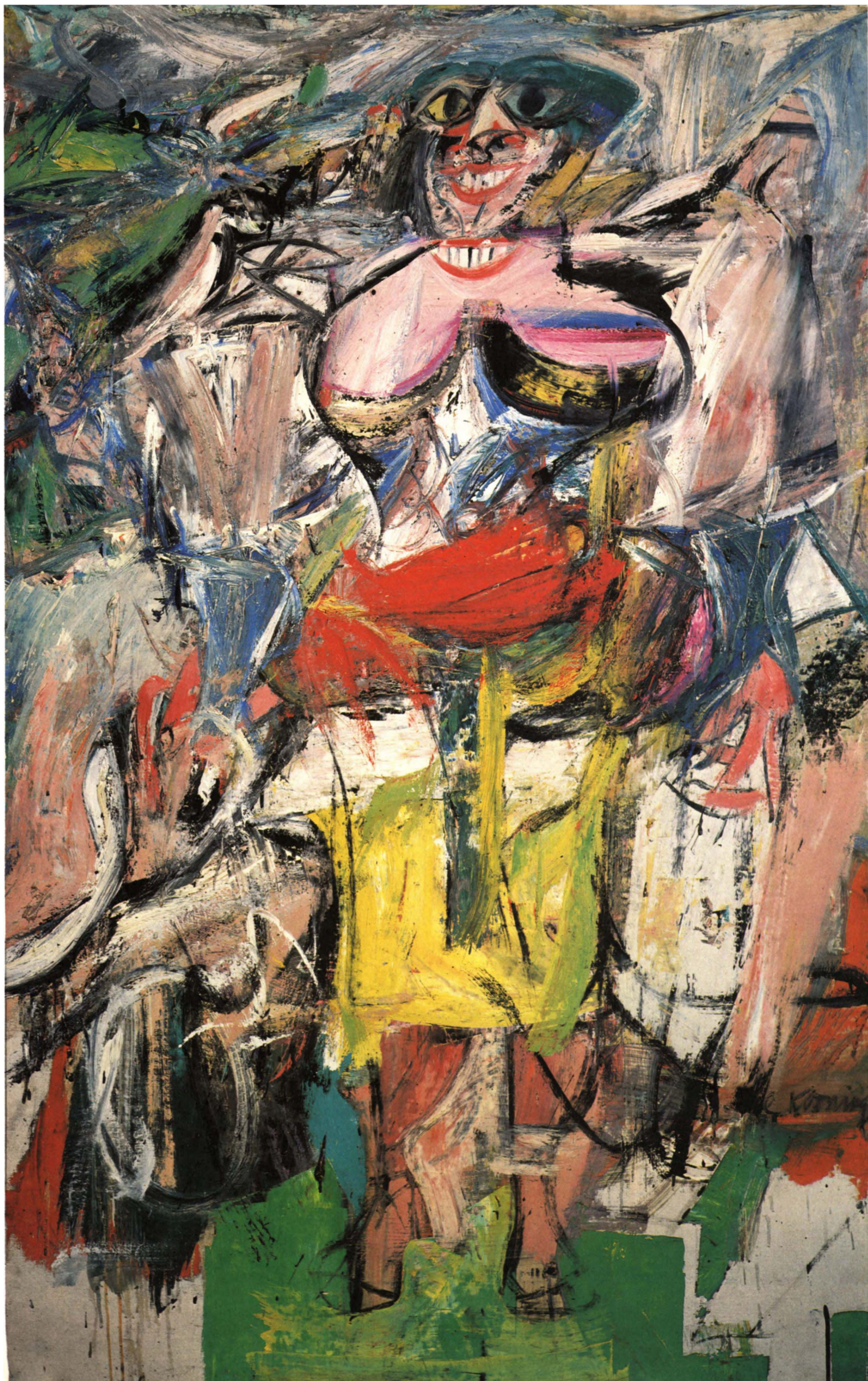
U ovom desetljeću shvatili smo napokon da se svjetski problemi ne mogu tako lako riješiti, ako se uopće i mogu riješiti. Svako rješenje bit će humano, a ne tehnološko. Ono će biti rezultat dubokog razmišljanja i odgovornih, osjećajnih akcija. Umjetnici su osjetili tu klimu te su reagirali koristeći kao medije. Umjetnost se ponovno zasniva na pristupačnosti čovjeku. Nehirovite nove kategorije kao što su »Land-Art« i »Body-Art« dobro izražavaju novu obavezu. Taj stav je rezultat dobre upućenosti i ozbiljnosti. U slikarstvu to je novo raspoloženje prikazao Tom Phillips u **Klupama** (slika 85). Koristeći raznovrsnu strategiju umjetnosti ovog stoljeća — apstrakciju, figuraciju, matrice, slova, platno podijeljeno na mnogo dijelova, slučajni sistem, pret hodno obrađeni likovni materijal — Phillips je

stvorio djelo o temama rođenja, života, prolaženja vremena i smrti. To nije sumorna slika, već slika koja odražava sreću i slavi životne radosti. U vezi s tim oživljavanjem **Klupe** su tipičan primjer umjetnosti dvadesetog stoljeća. Od 1945. godine moderna, umjetnost doživljava neprekidne i sve brže promjene; no, svaki odlazak donosi i istovremeno i preformulaciju, često prikrivenu, nekog vitalnog principa, vitalnog kontinuiteta. Umjetnost nam pokazuje kako da energično prilagodimo naša tradicionalna shvaćanja uvjetima koji se besprekidno mijenjaju. Tako umjetnost uzvisuje život.

REPRODUKCIJE

REPRODUKCIJE



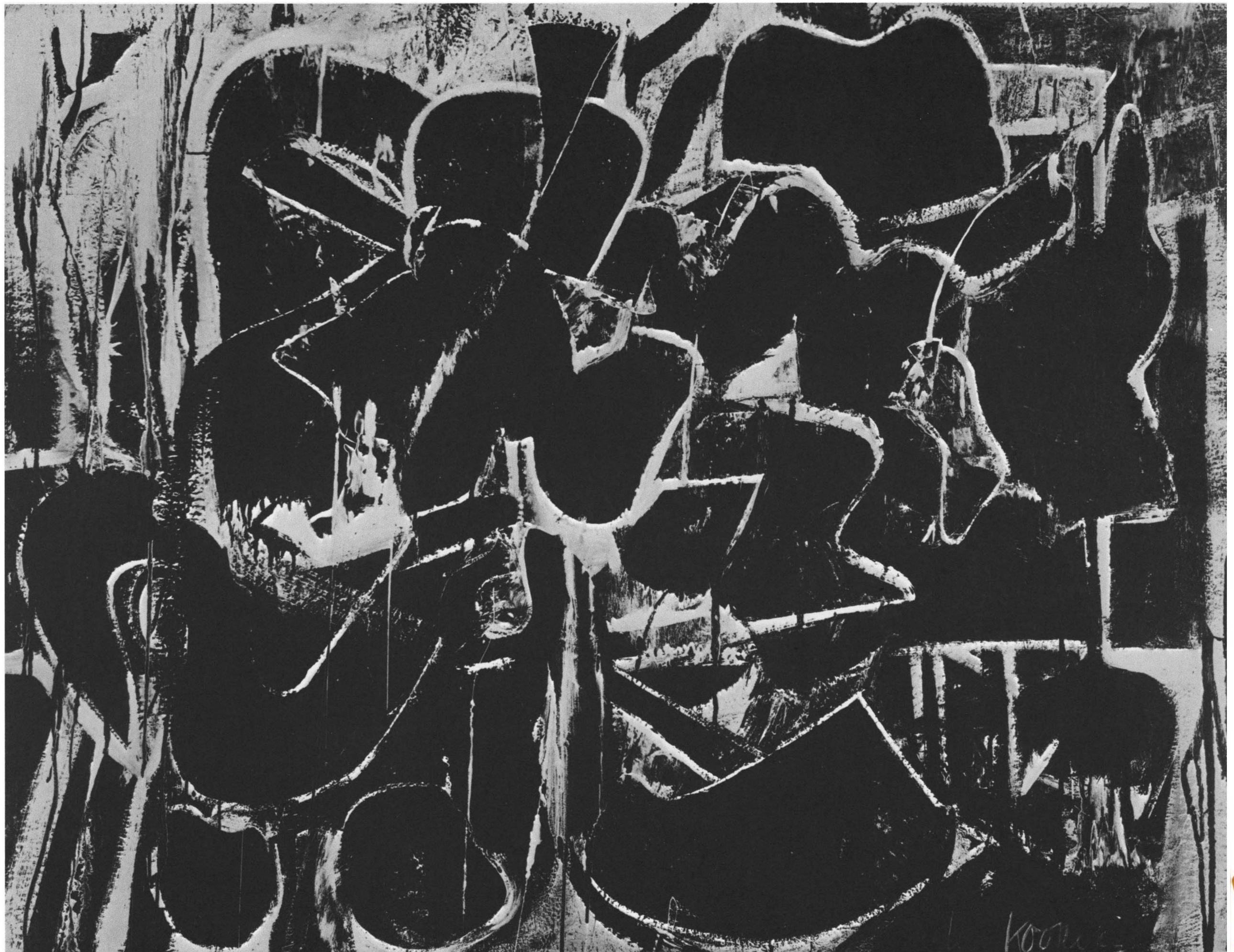


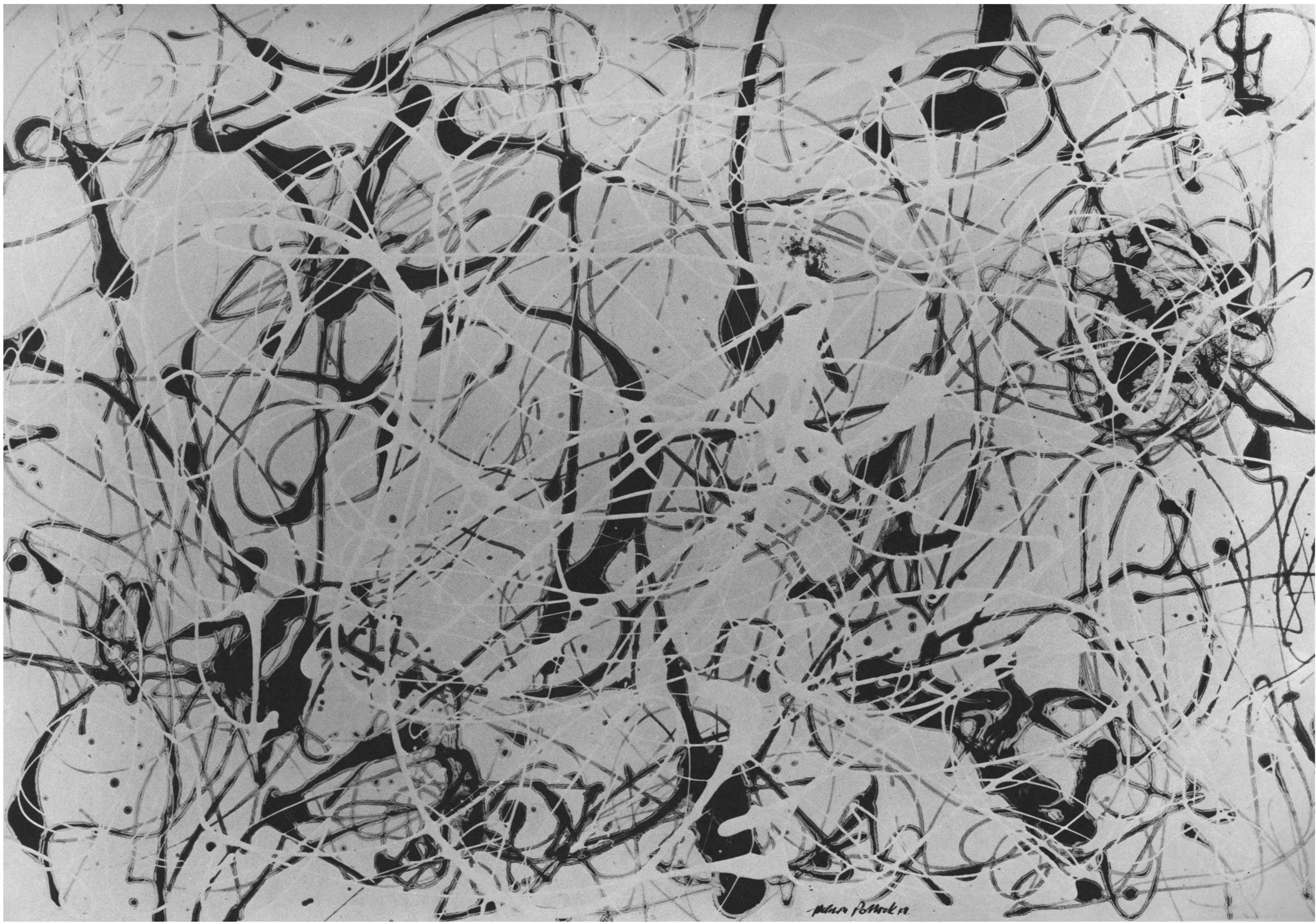


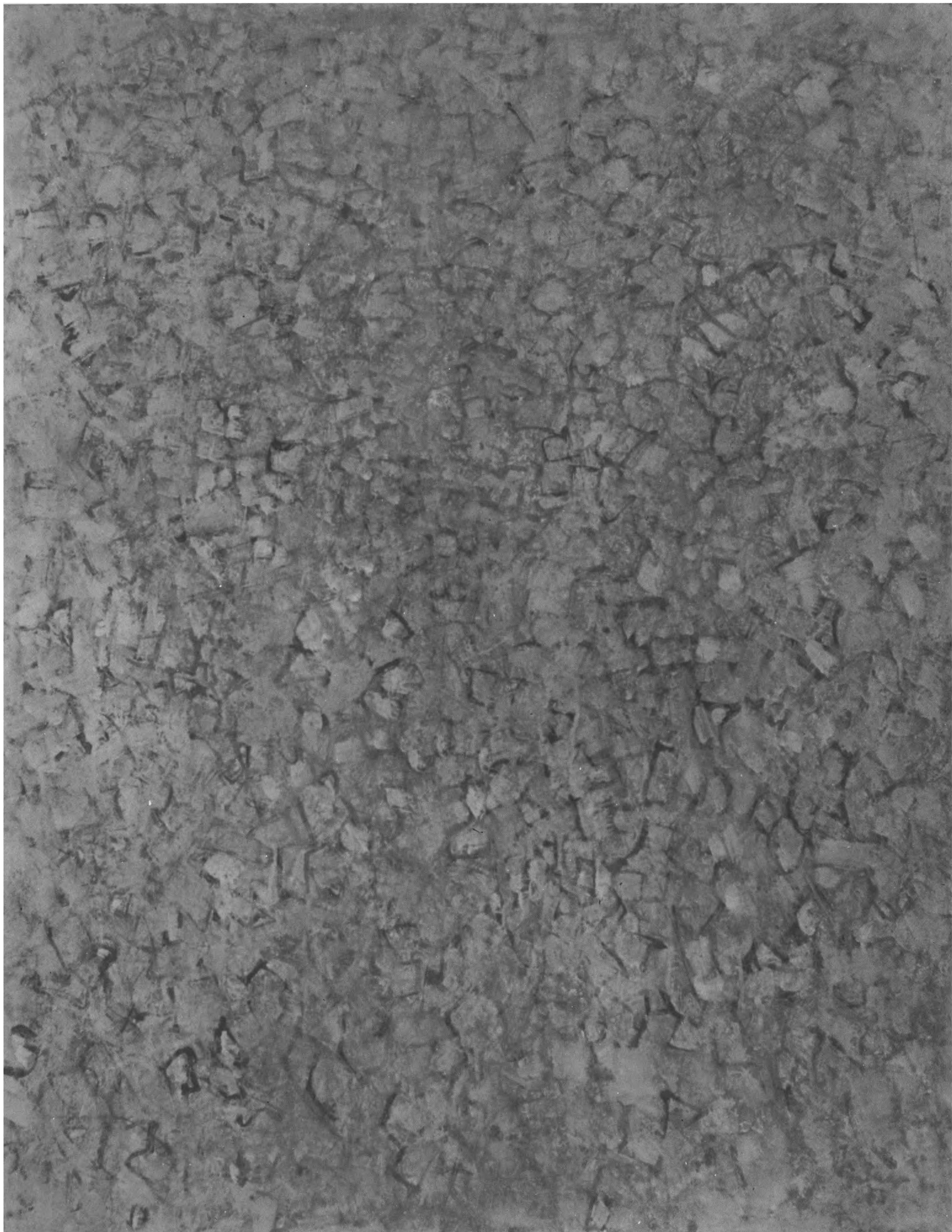
Canto VI 9/18

Barnett Newman 11/63



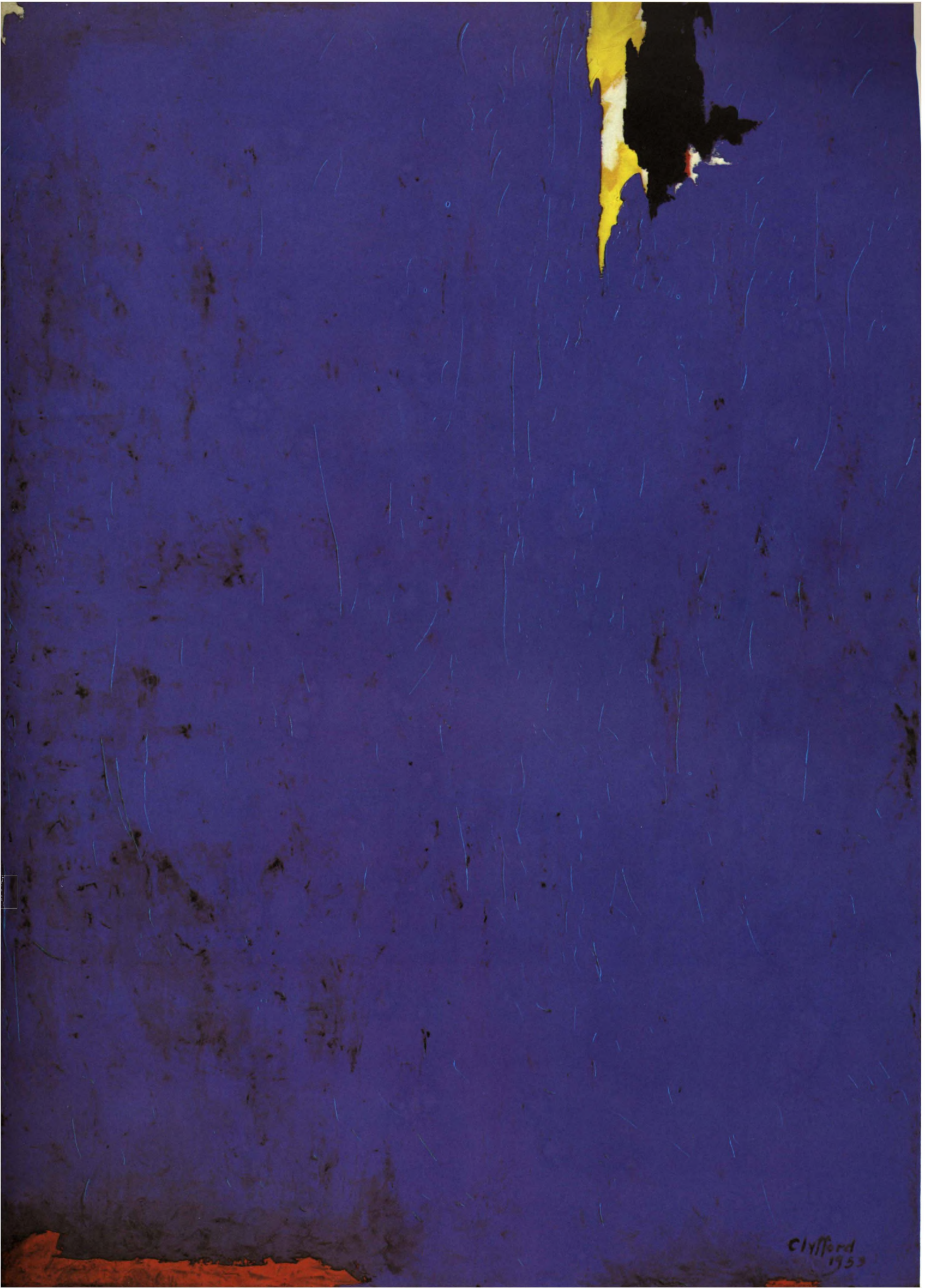










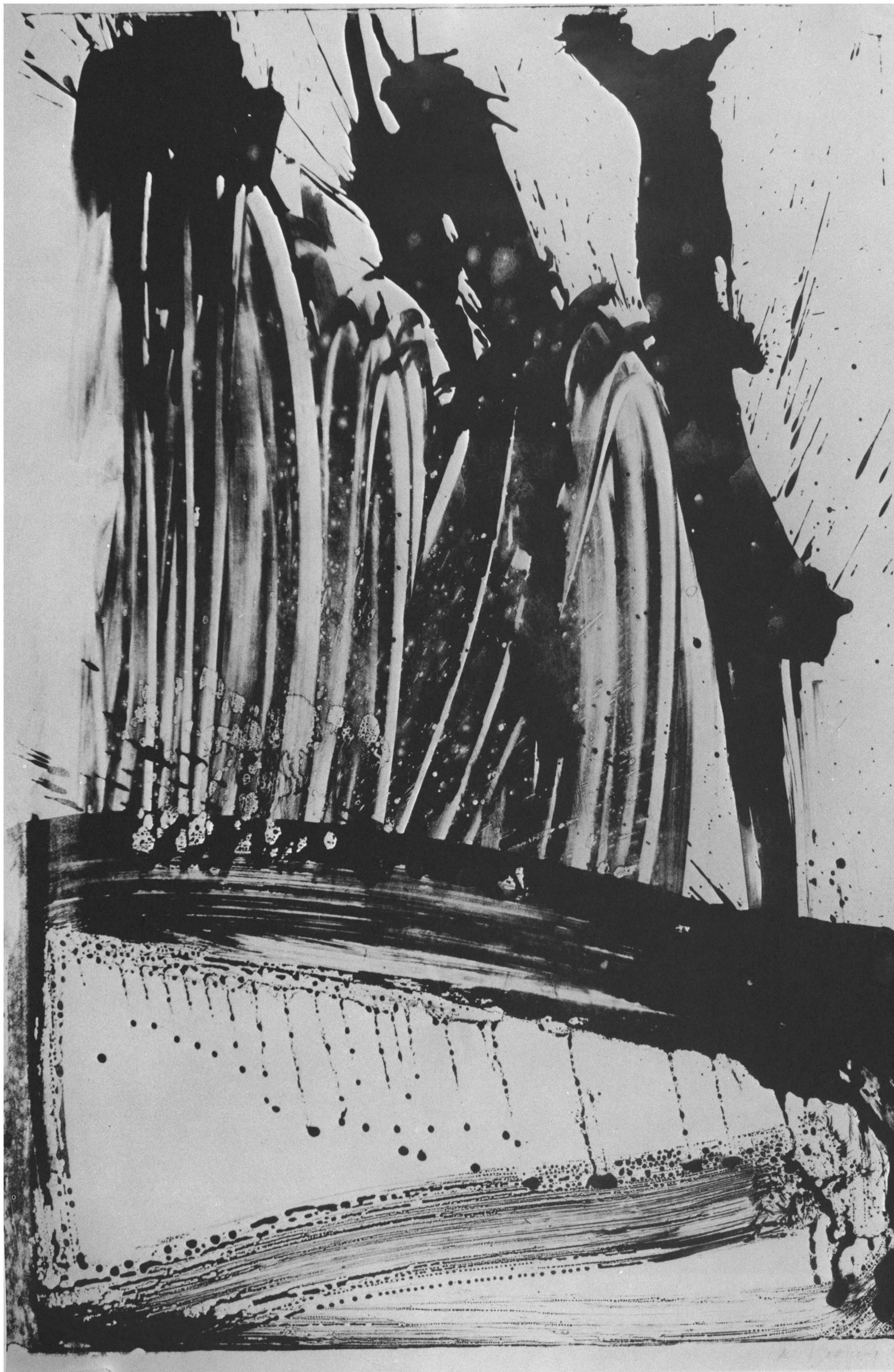














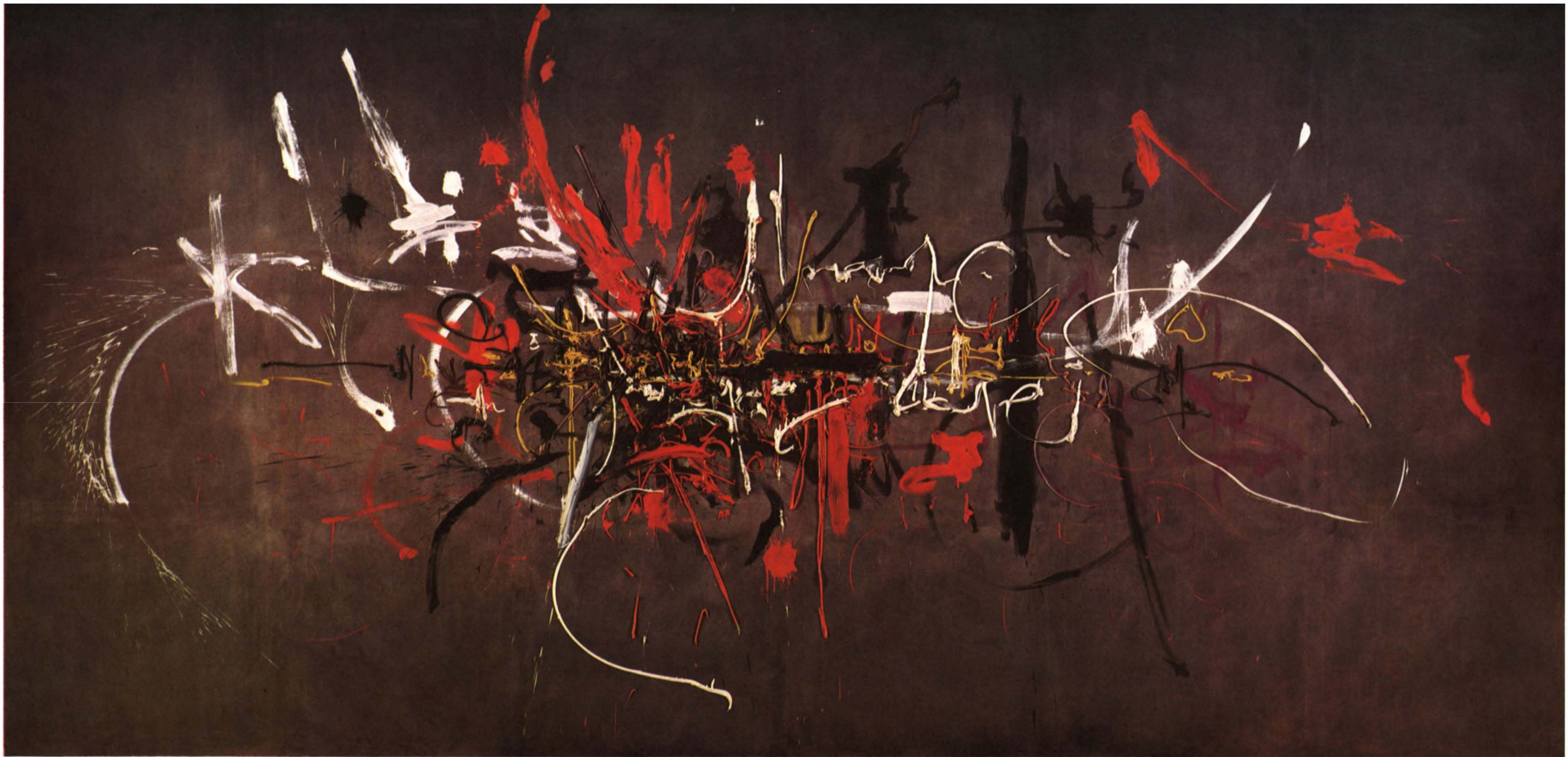




















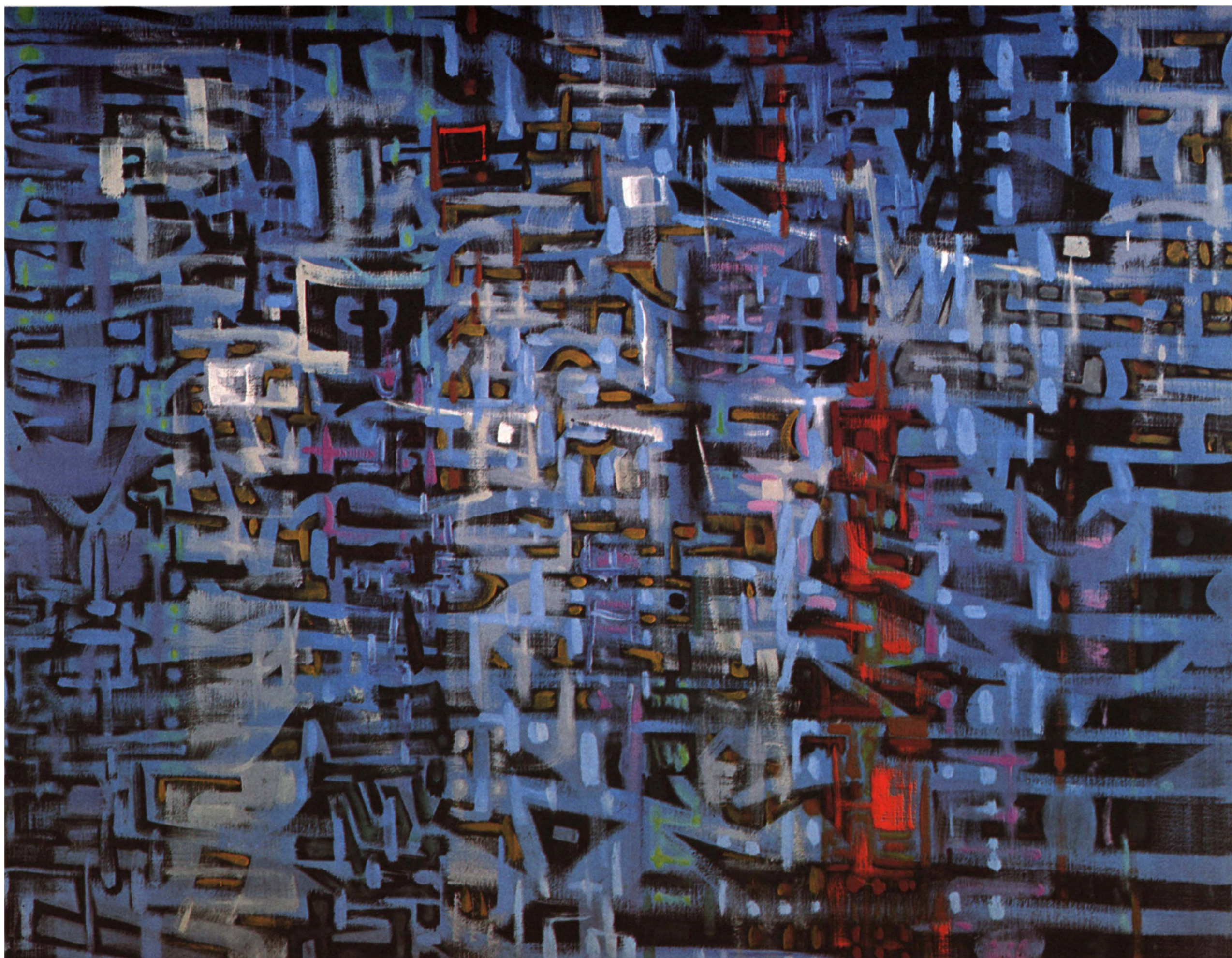




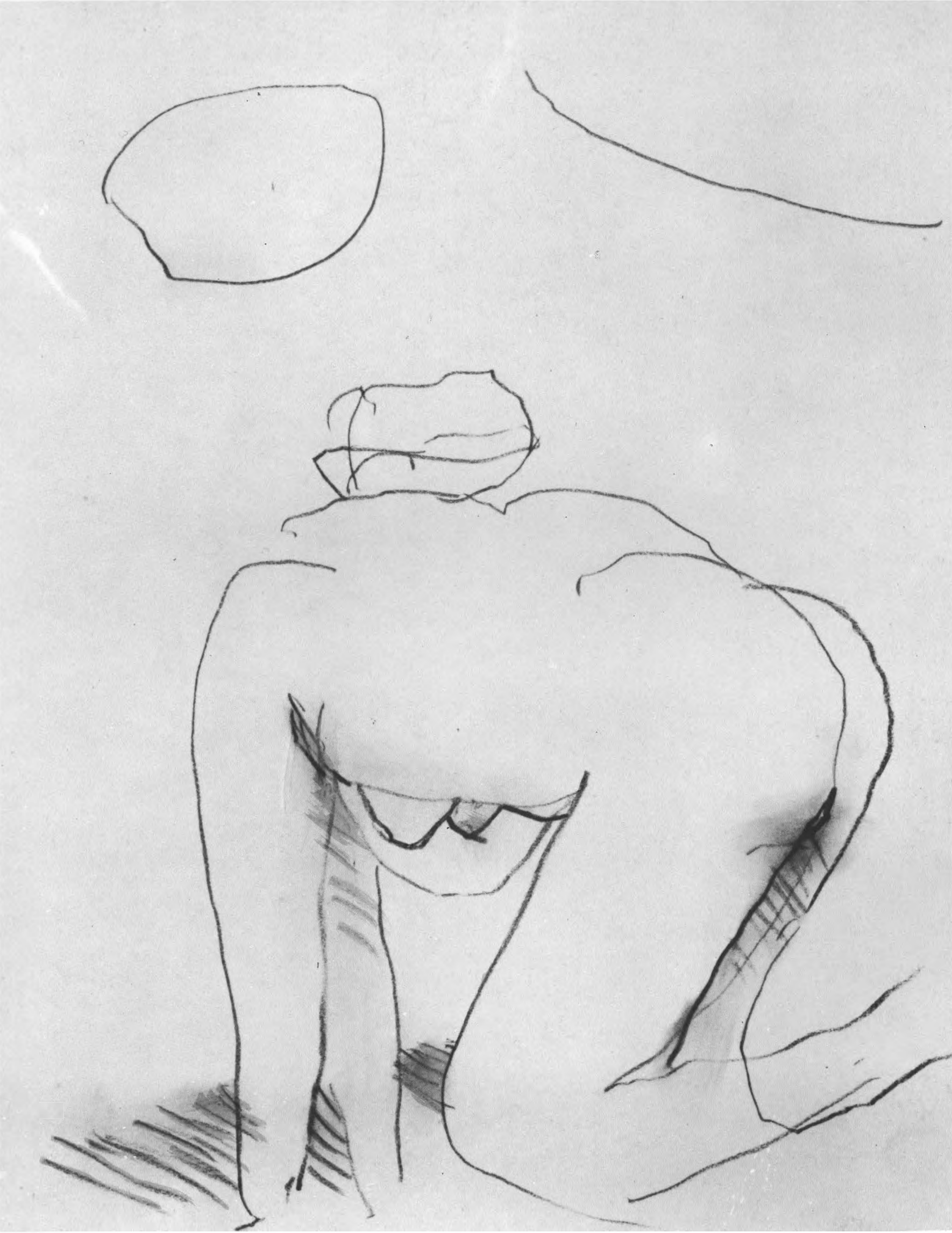


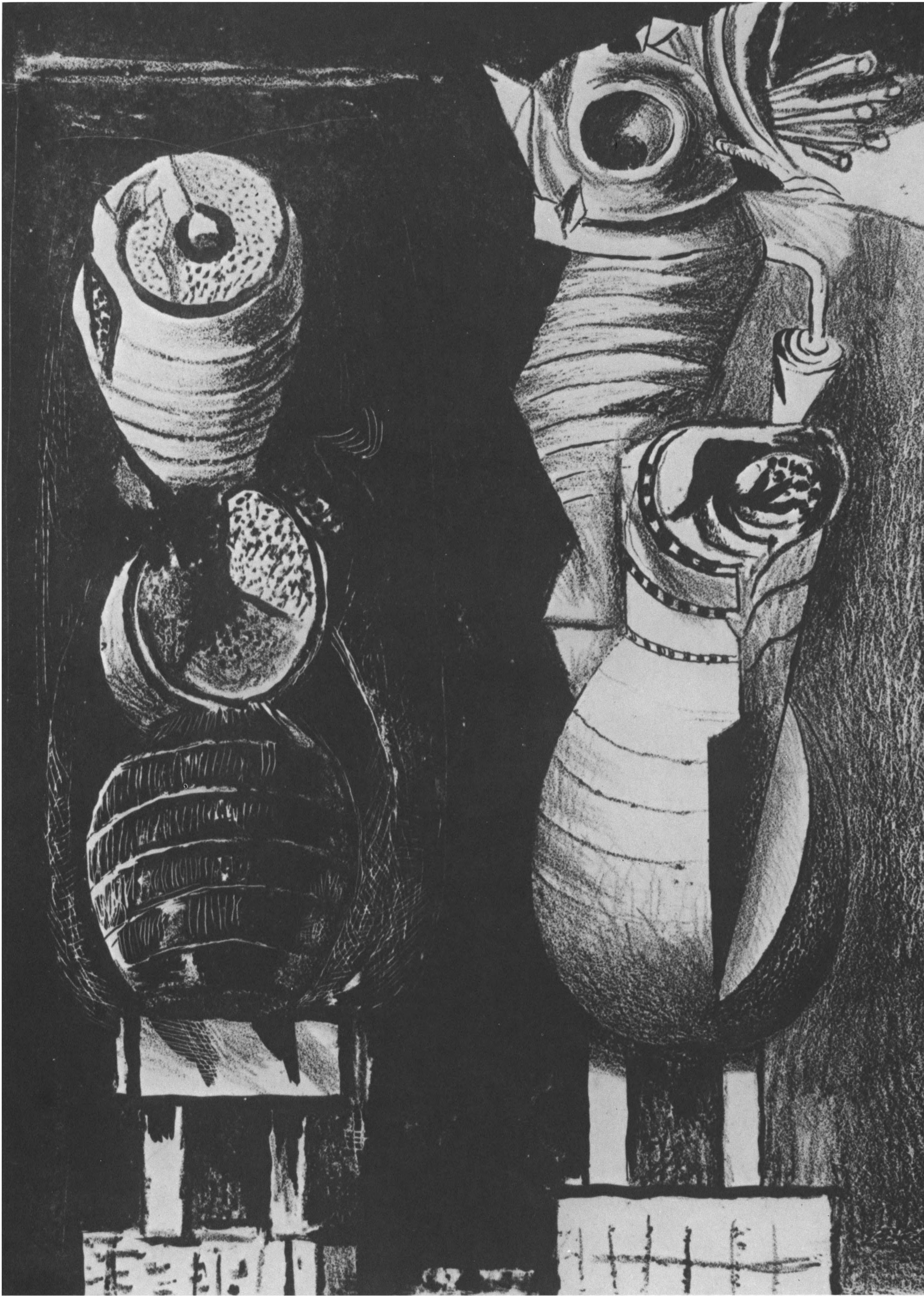












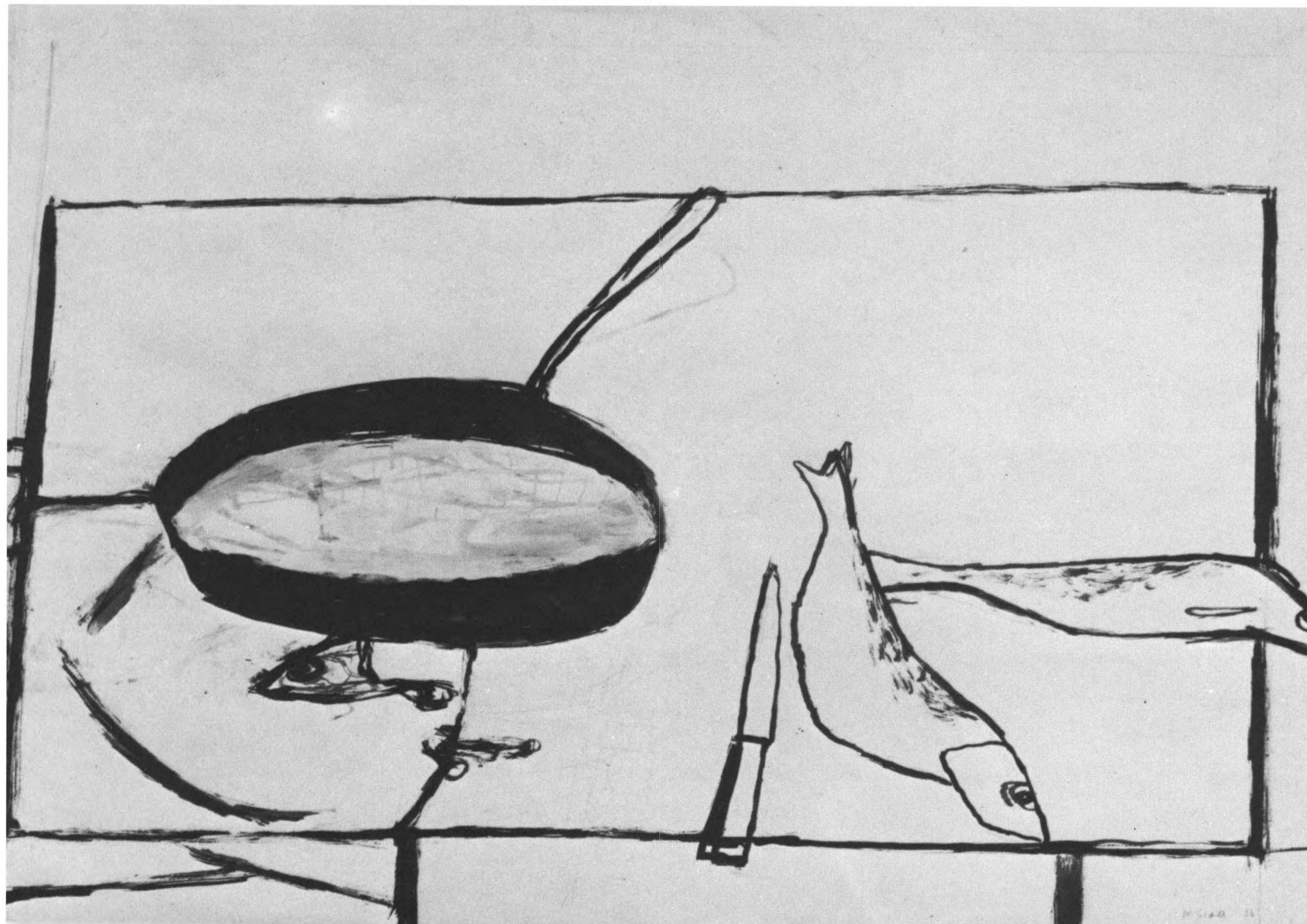


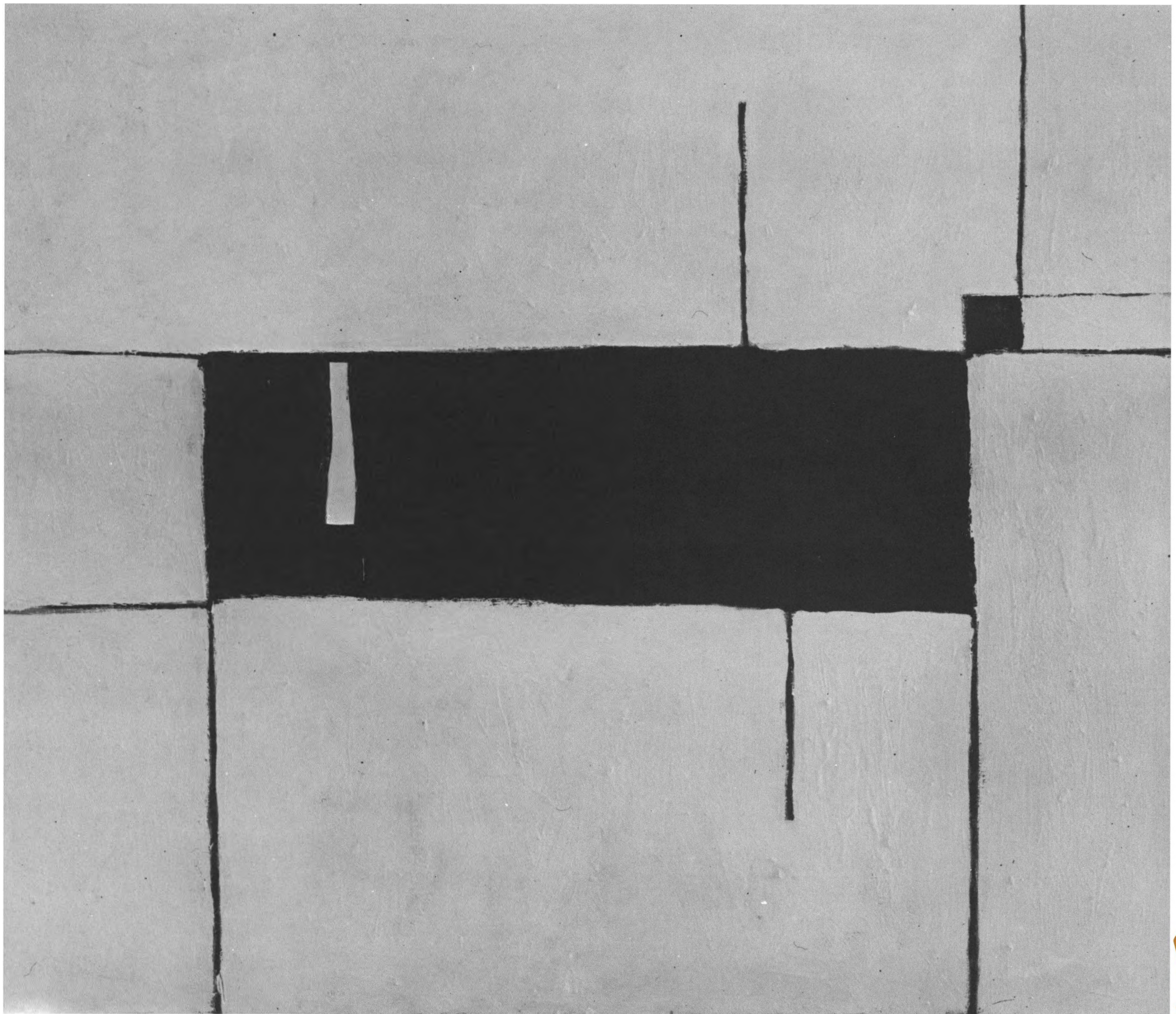






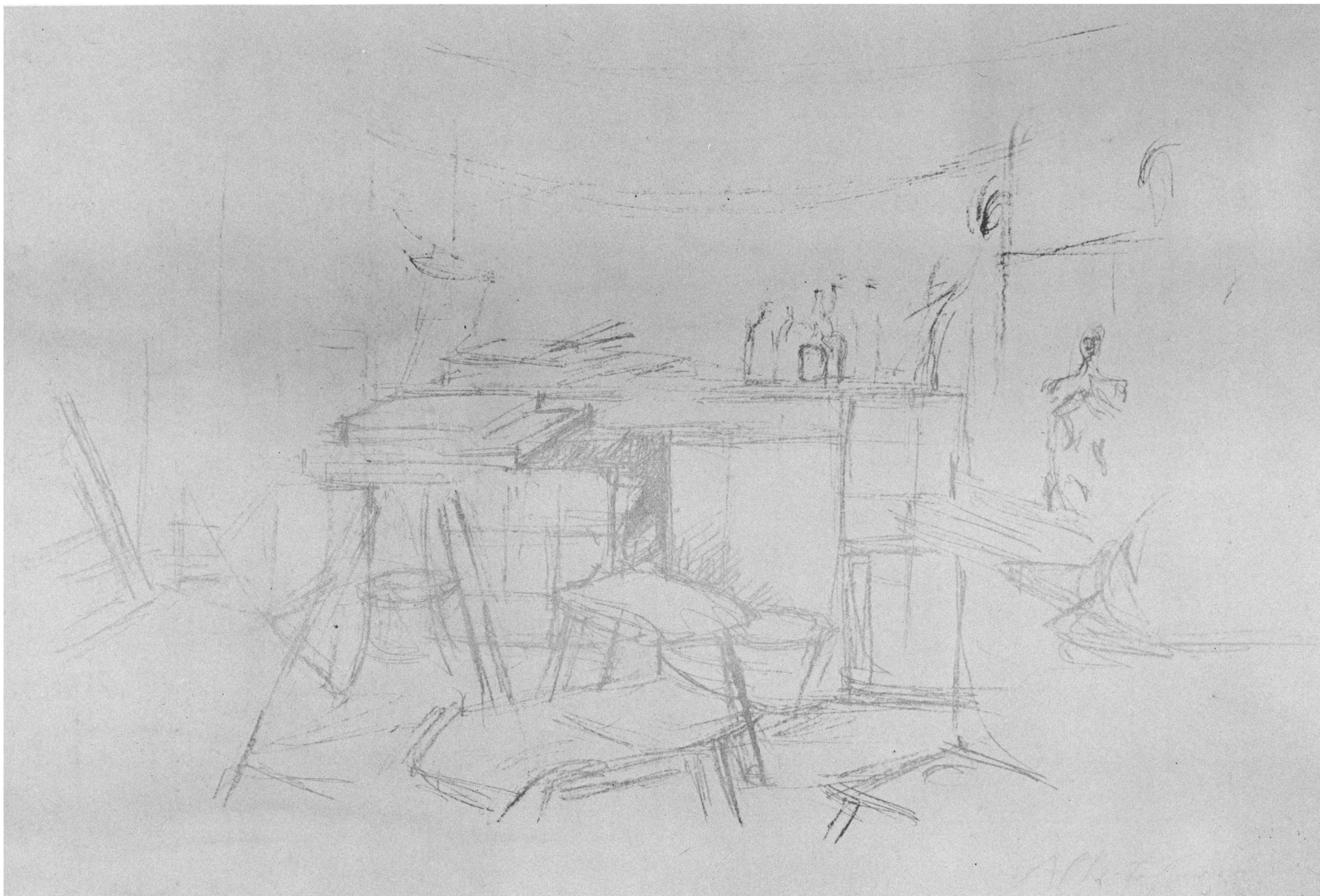








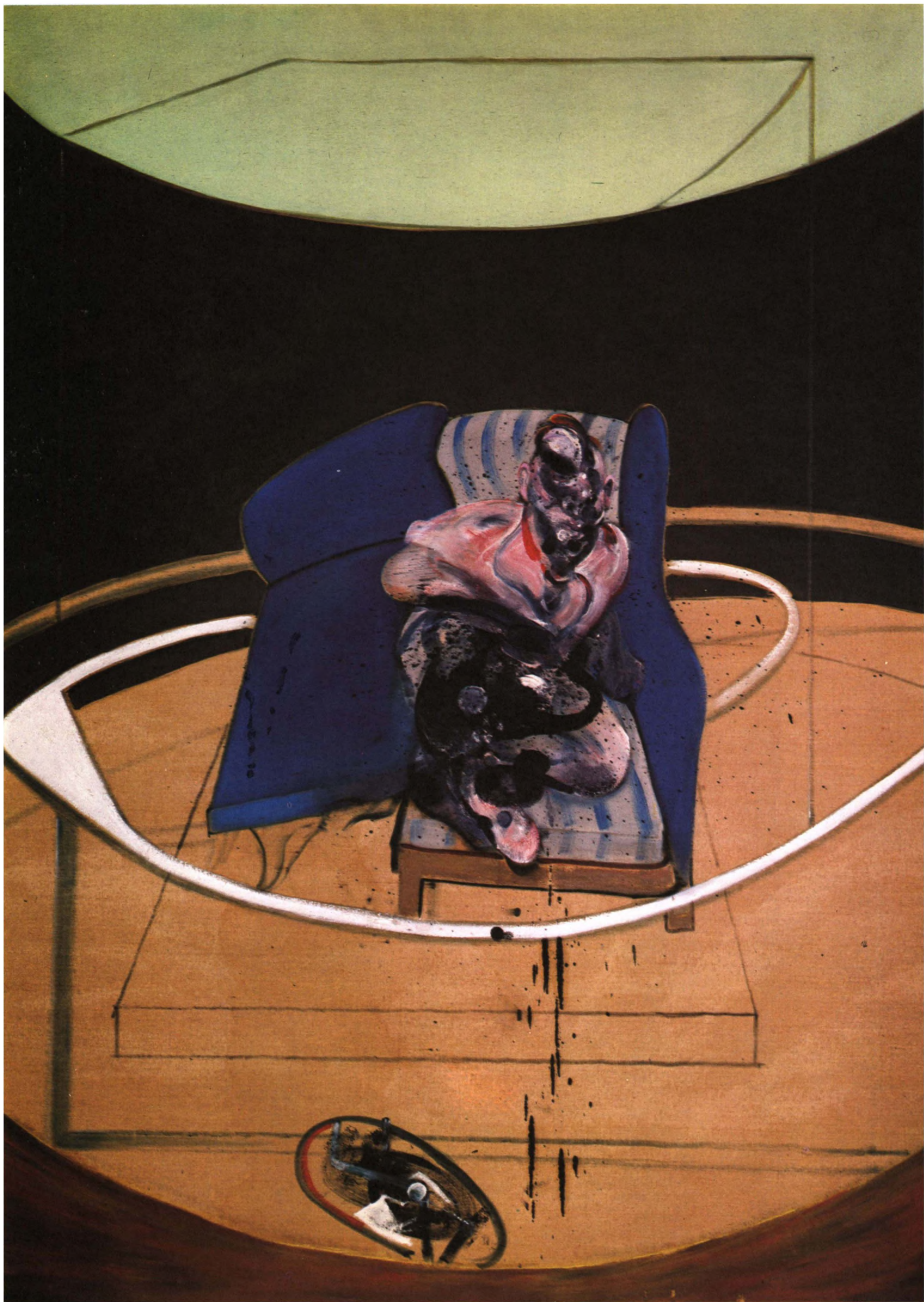


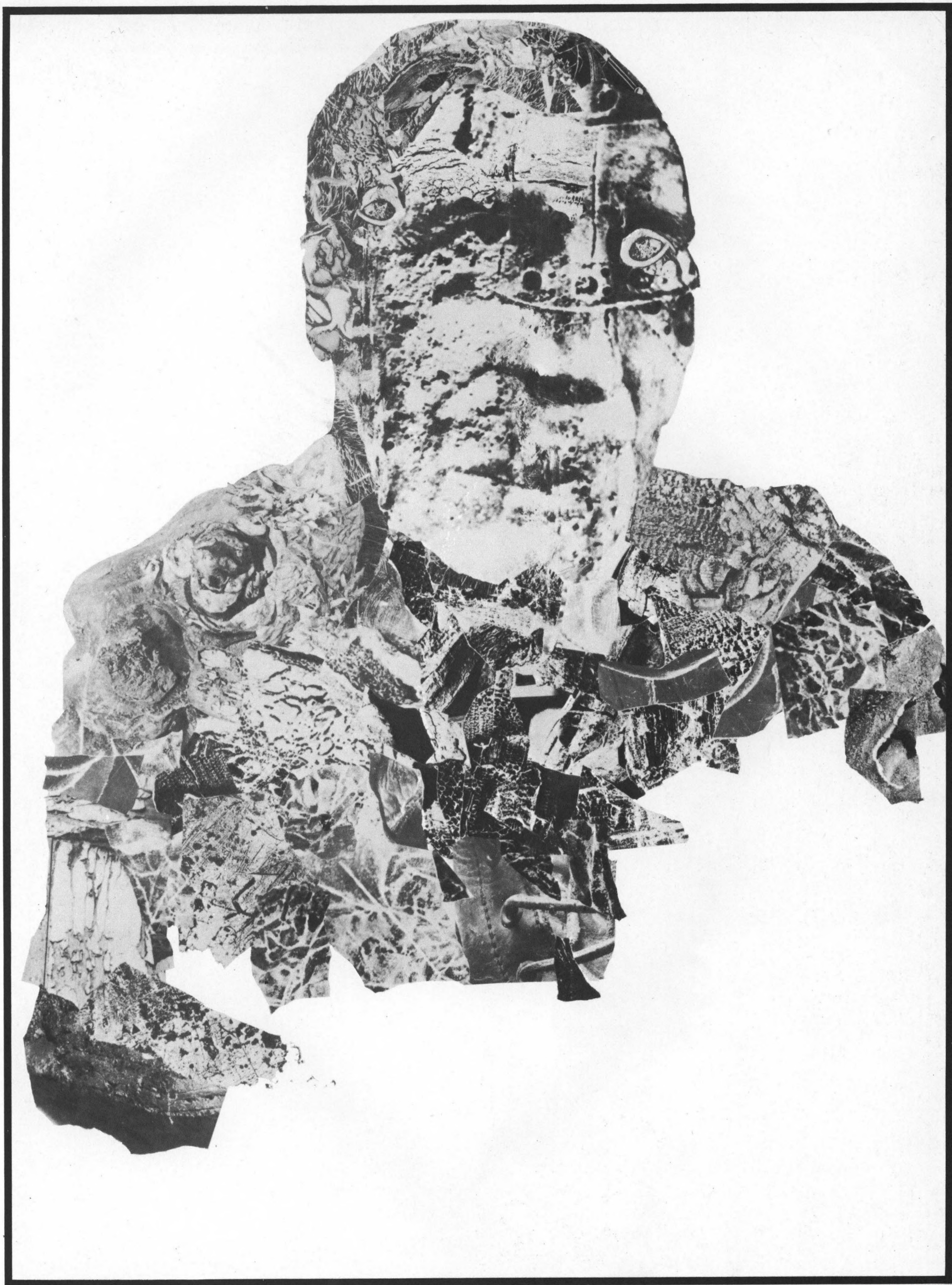


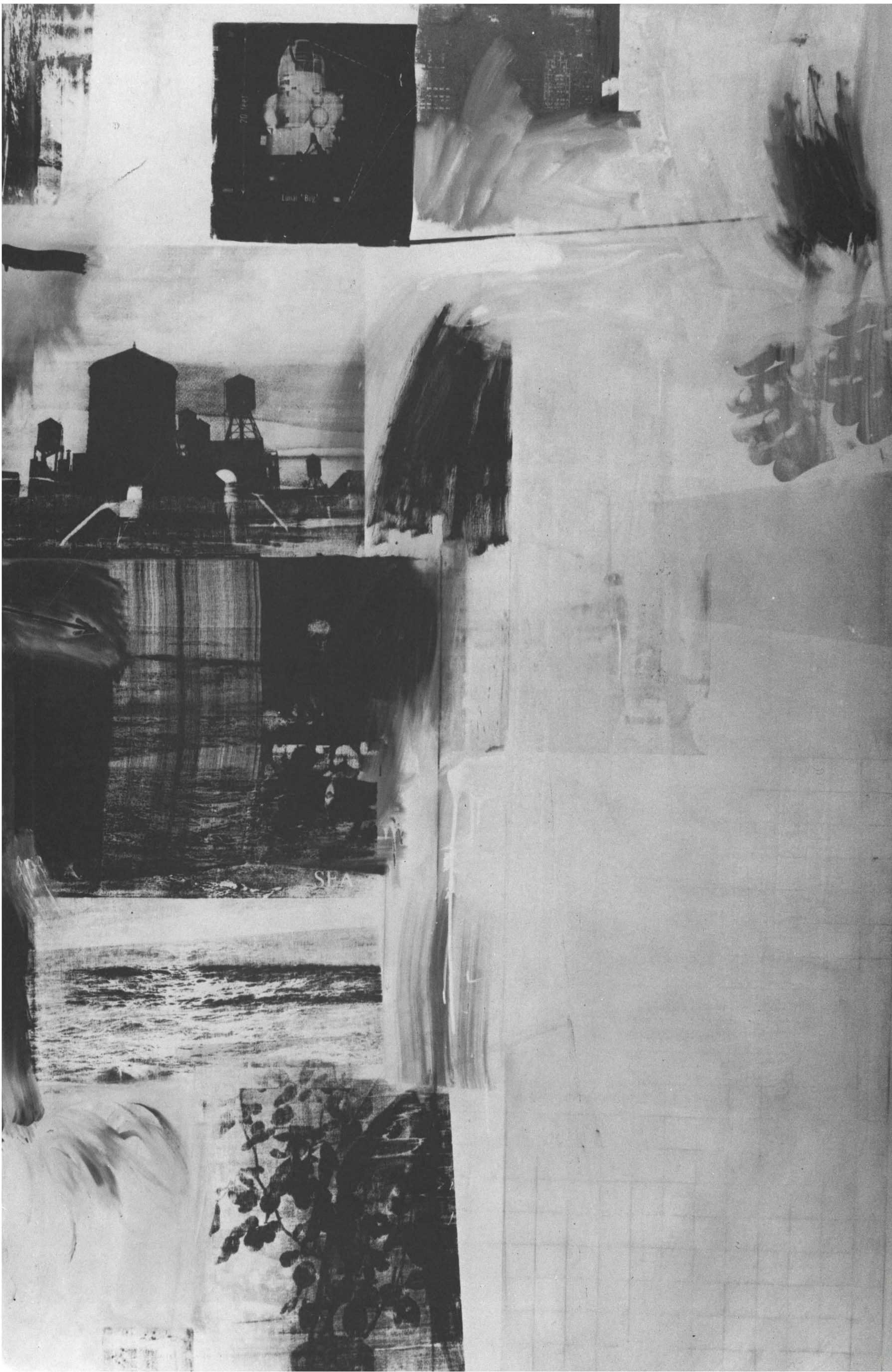
















10/26/52

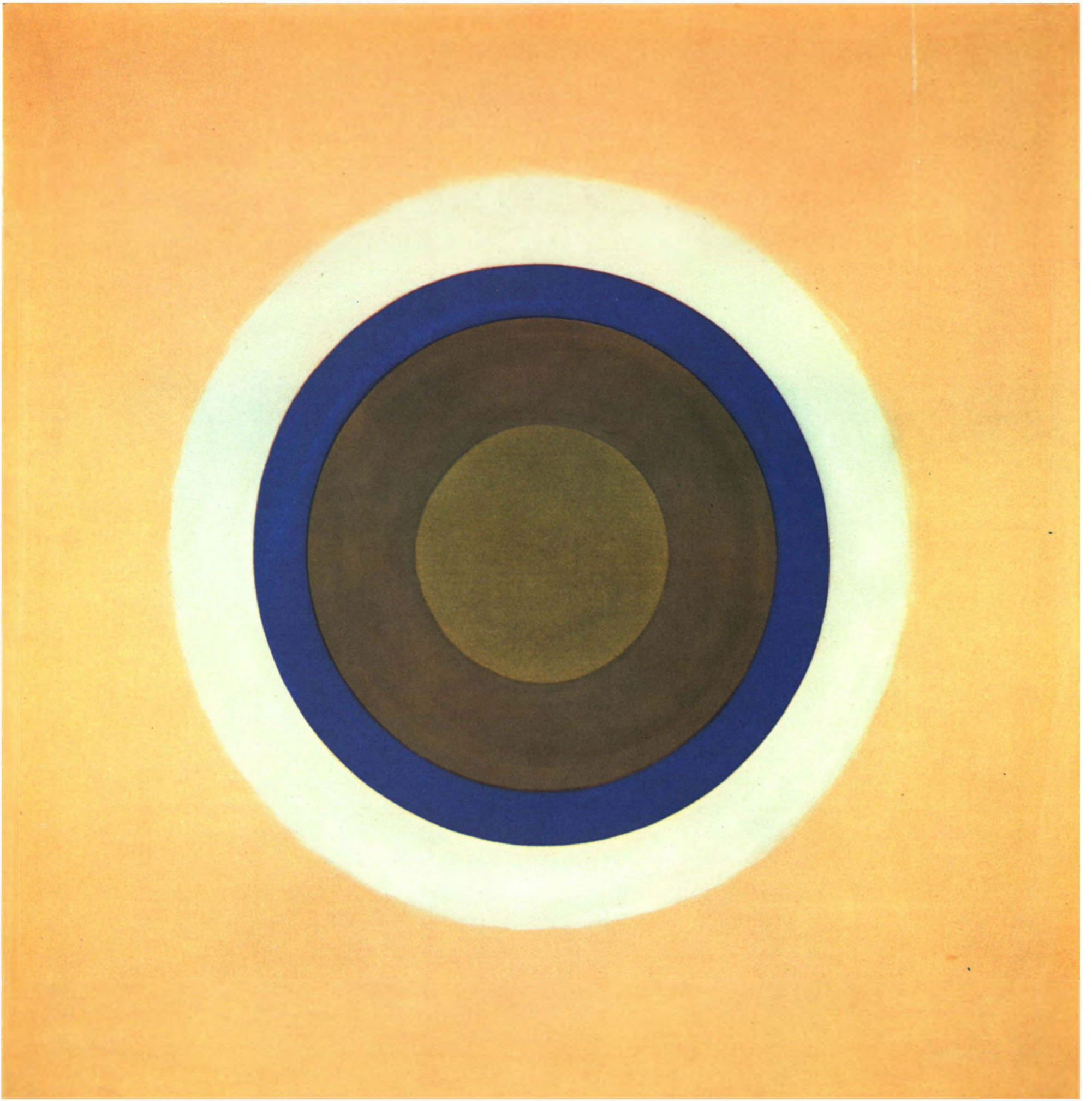


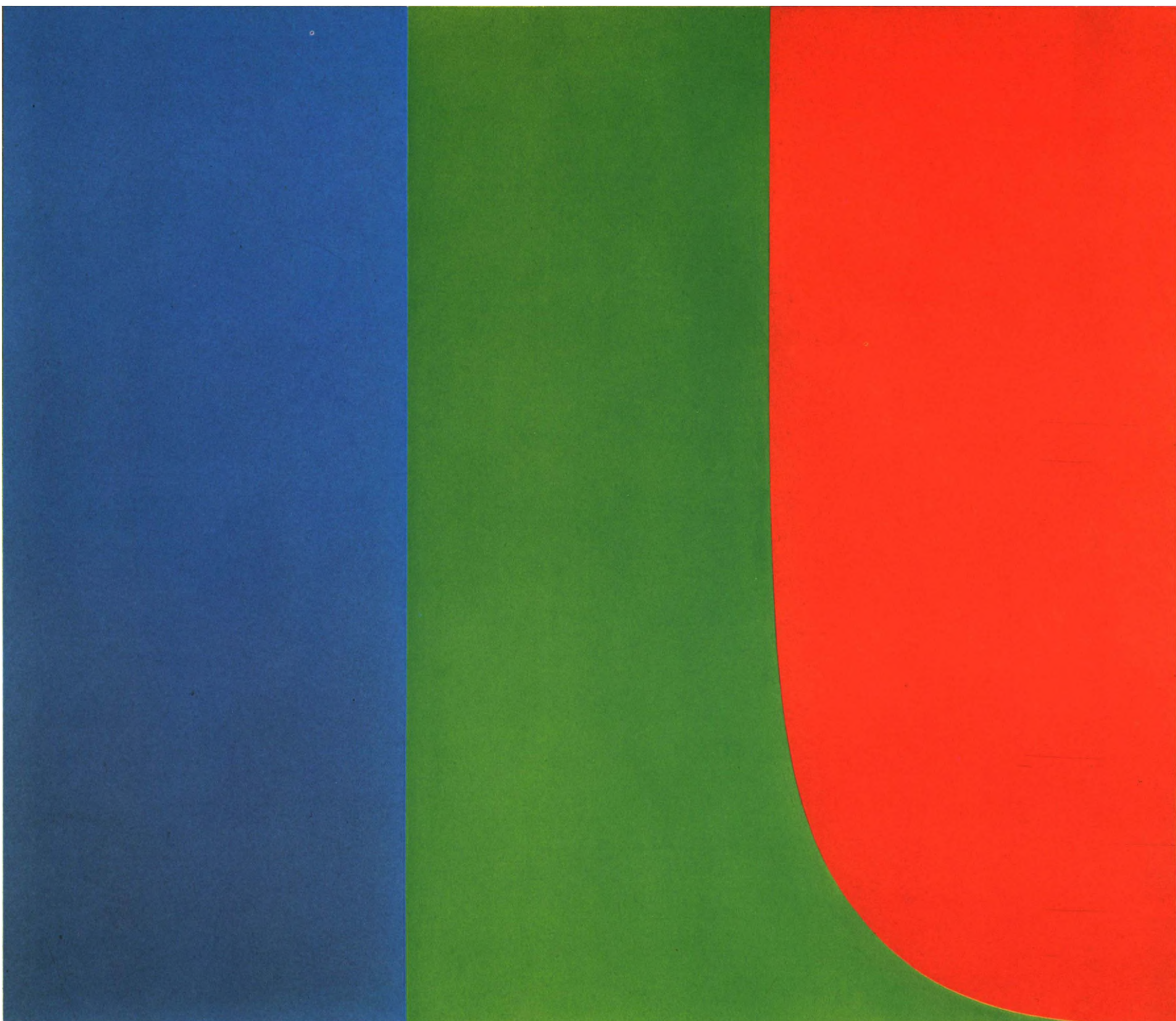


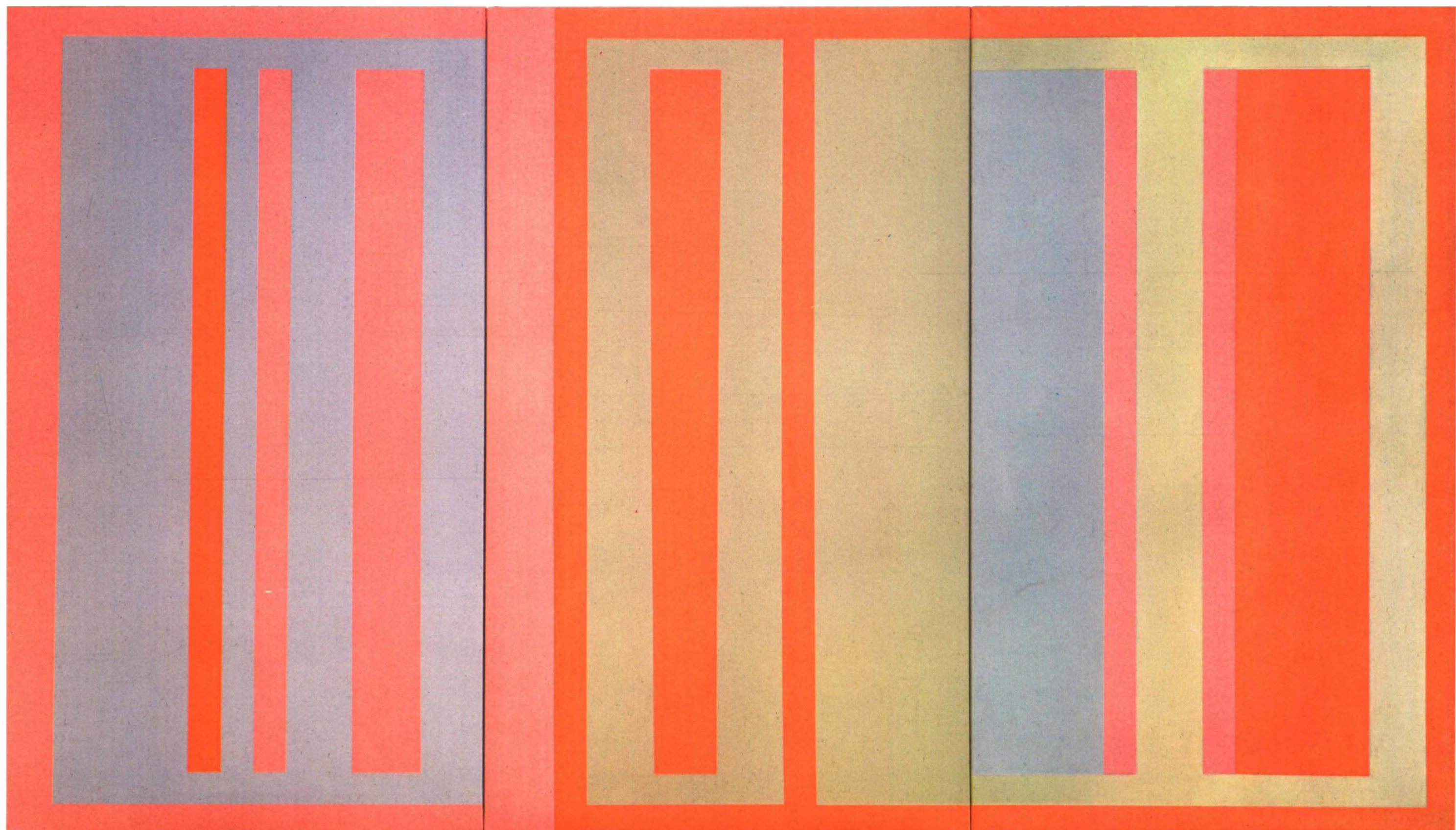




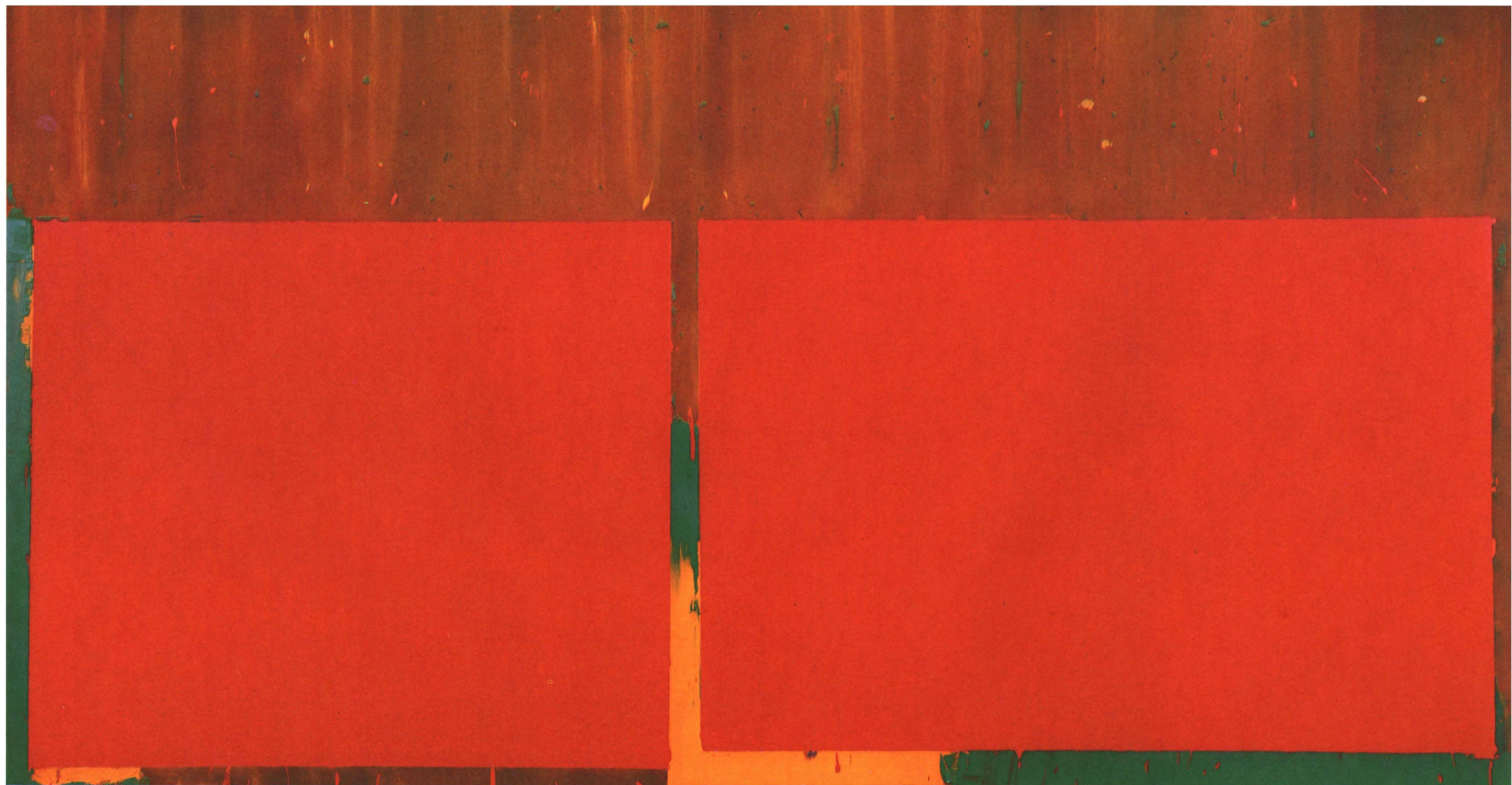


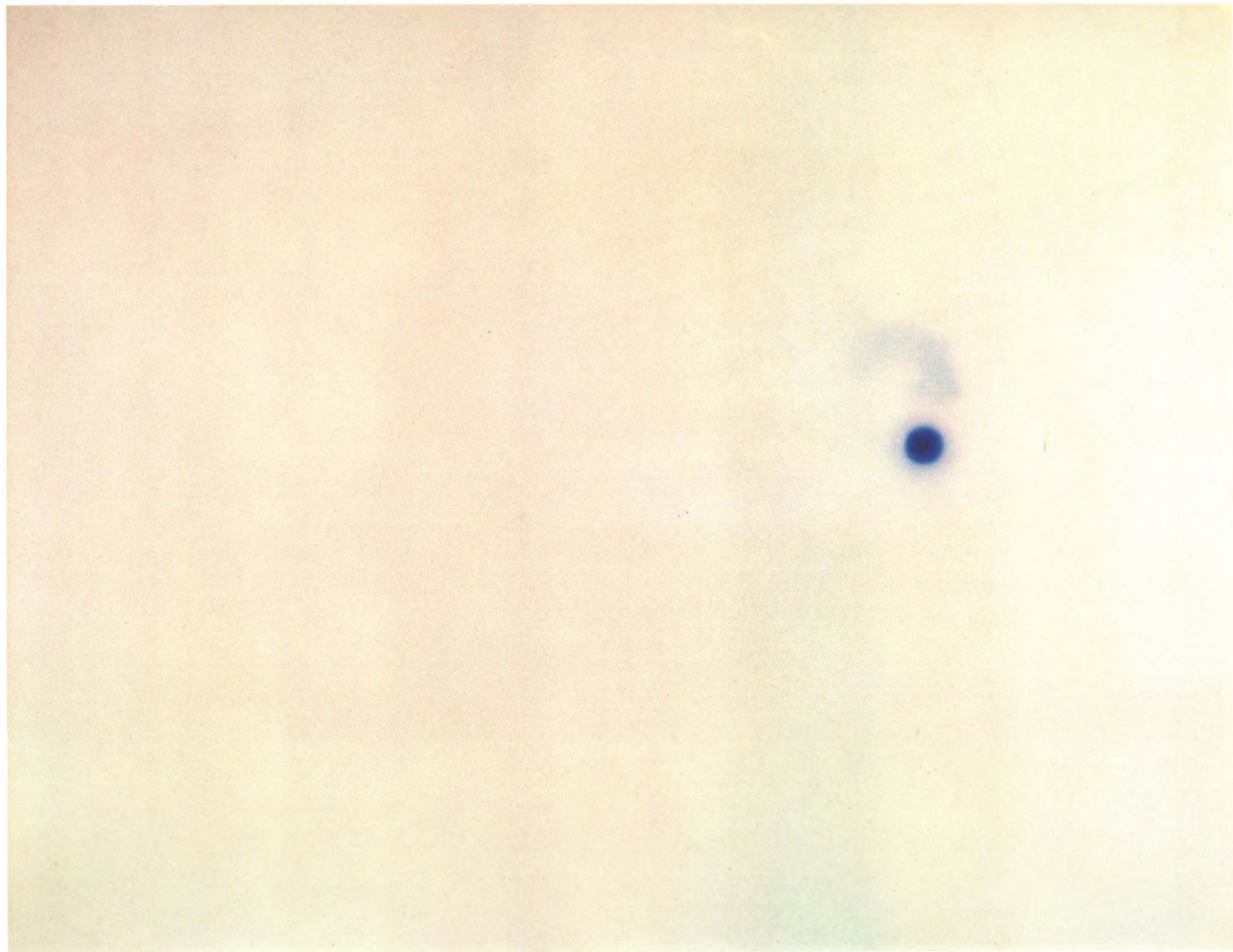


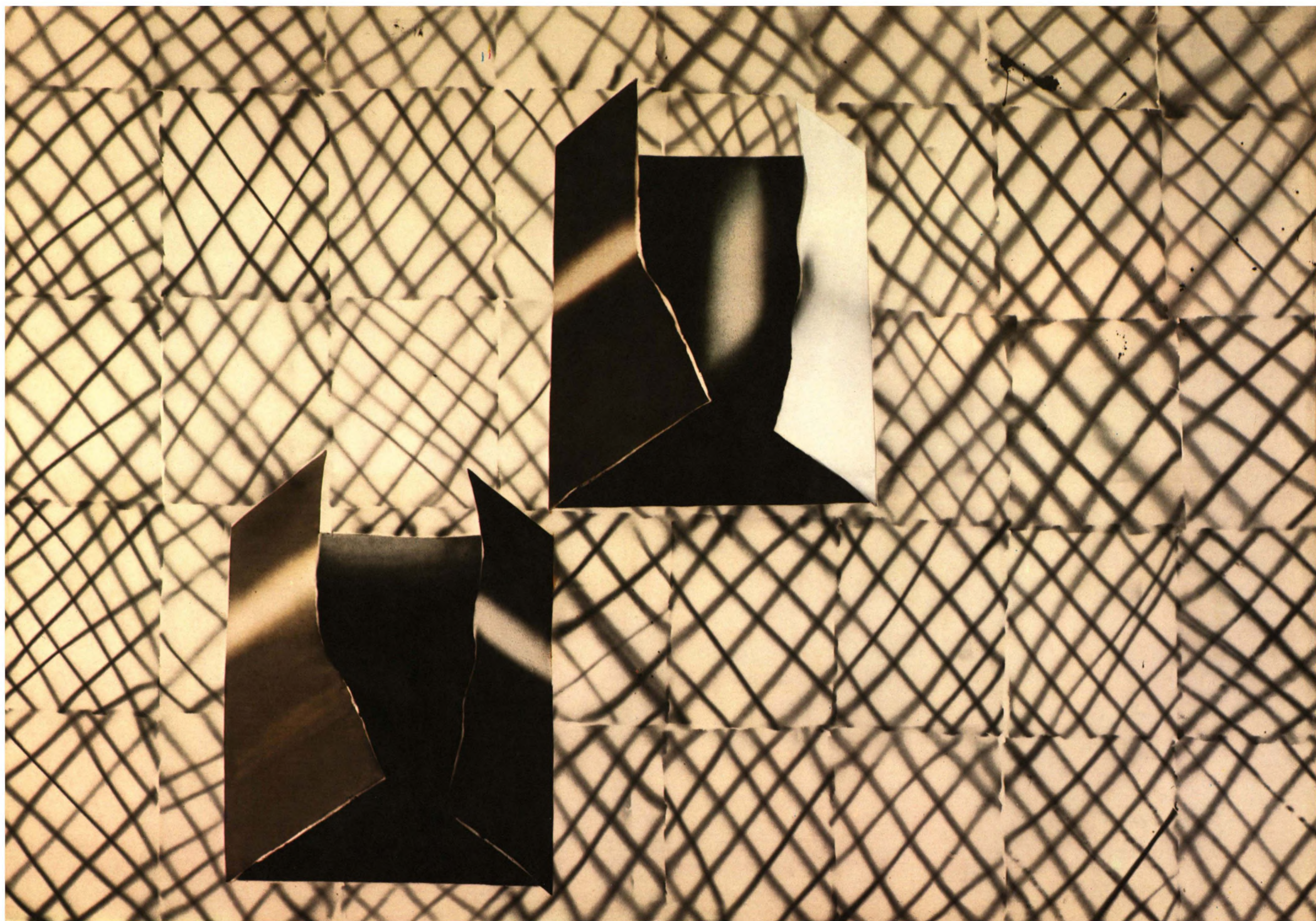




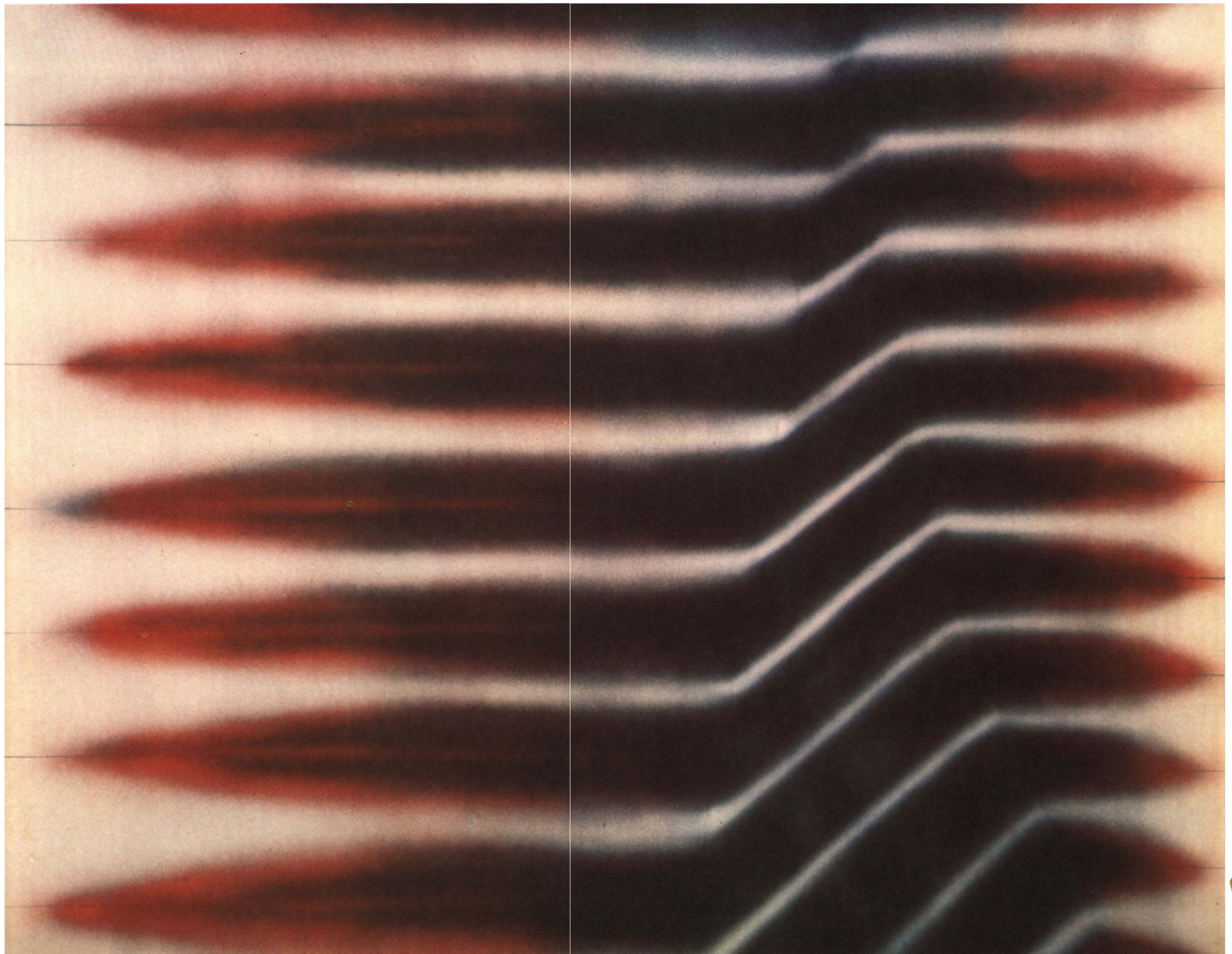


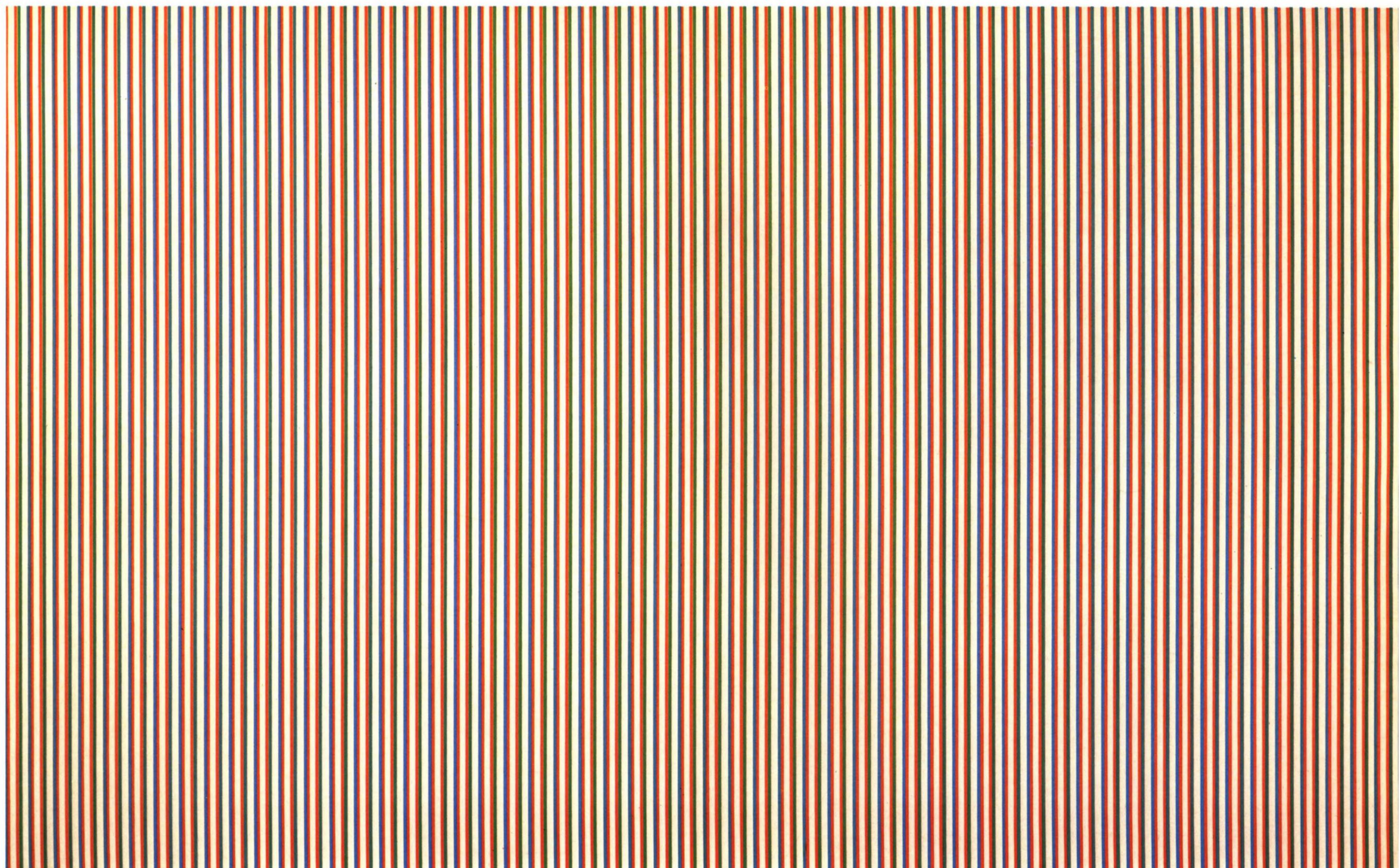




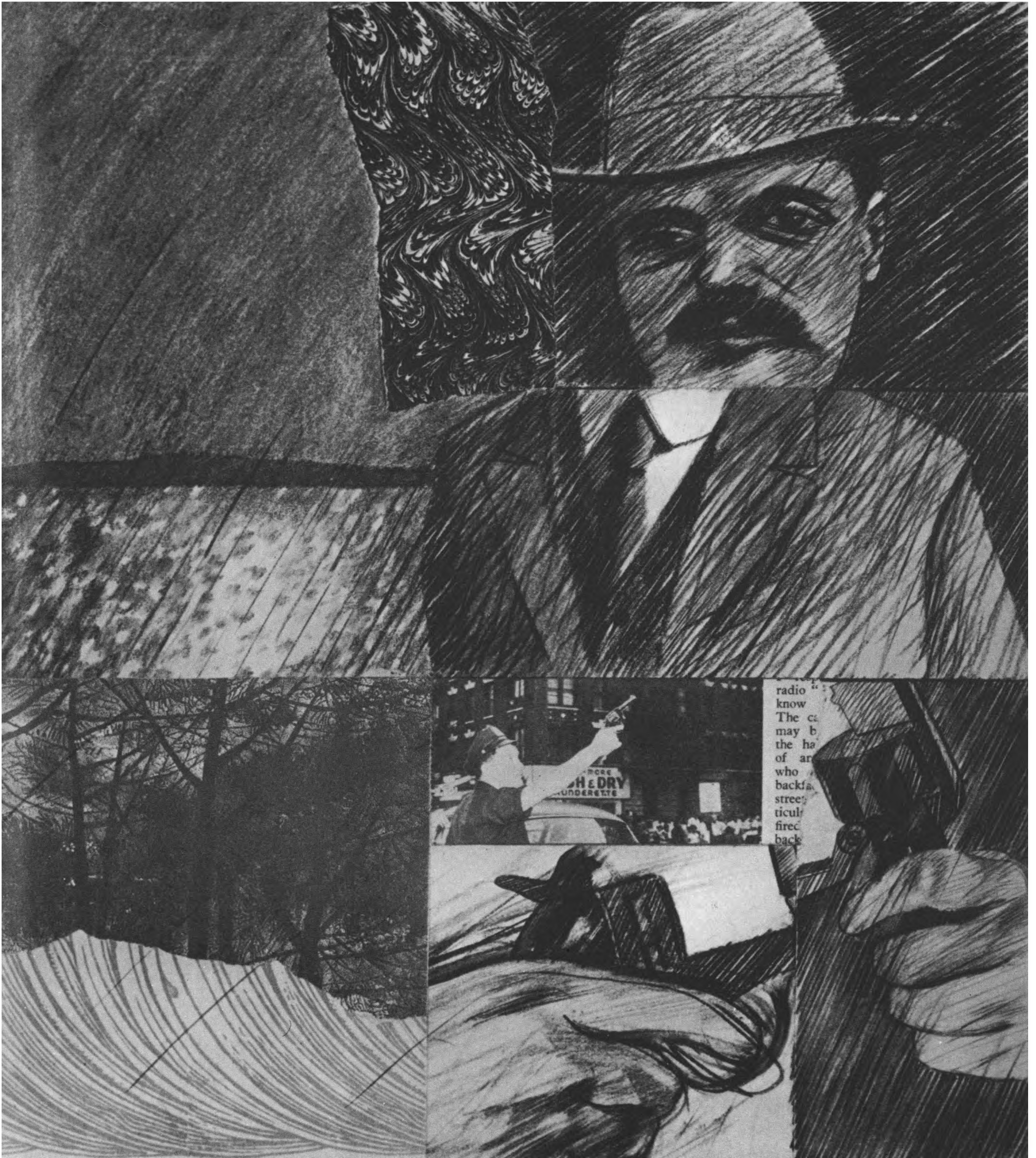


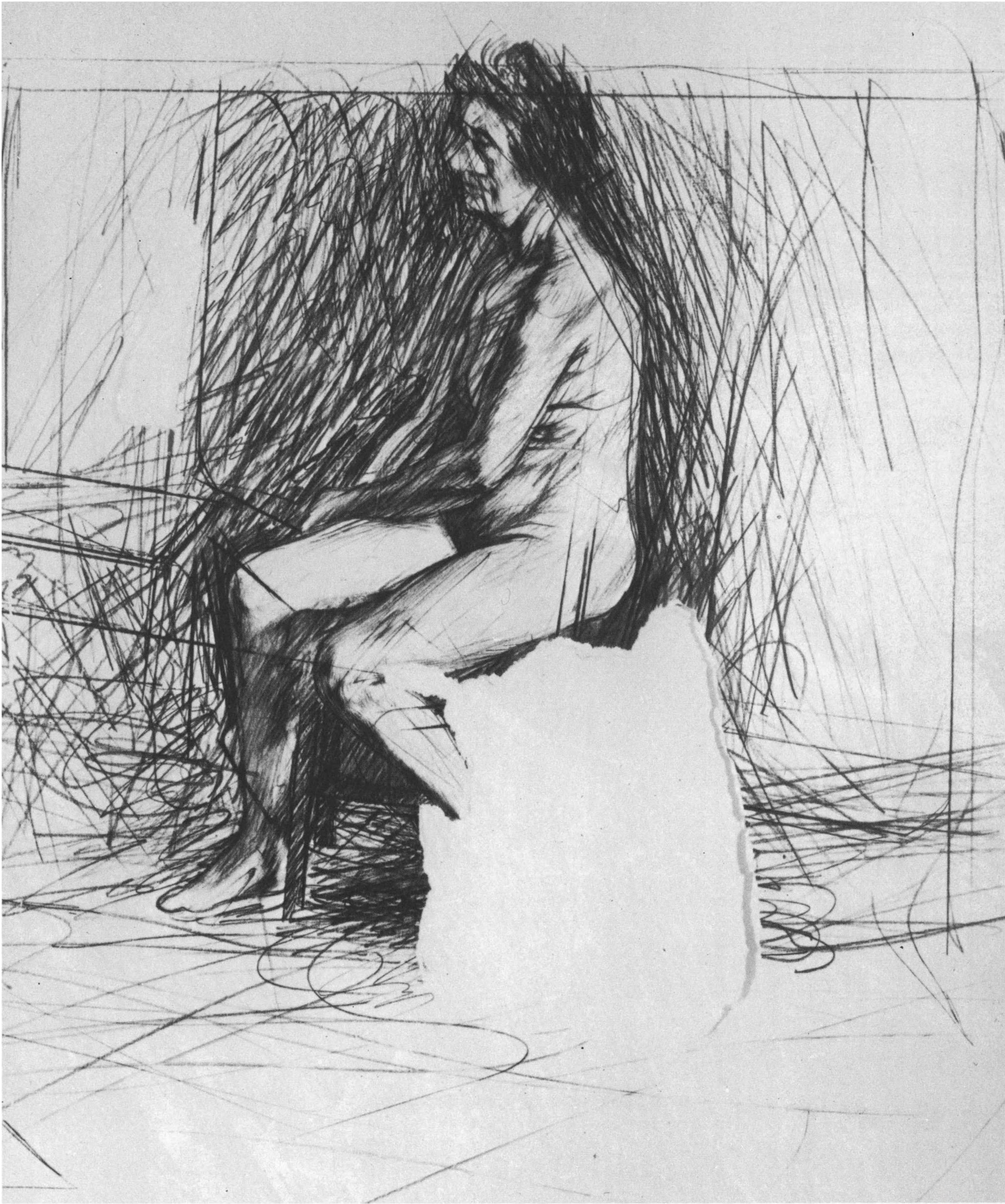


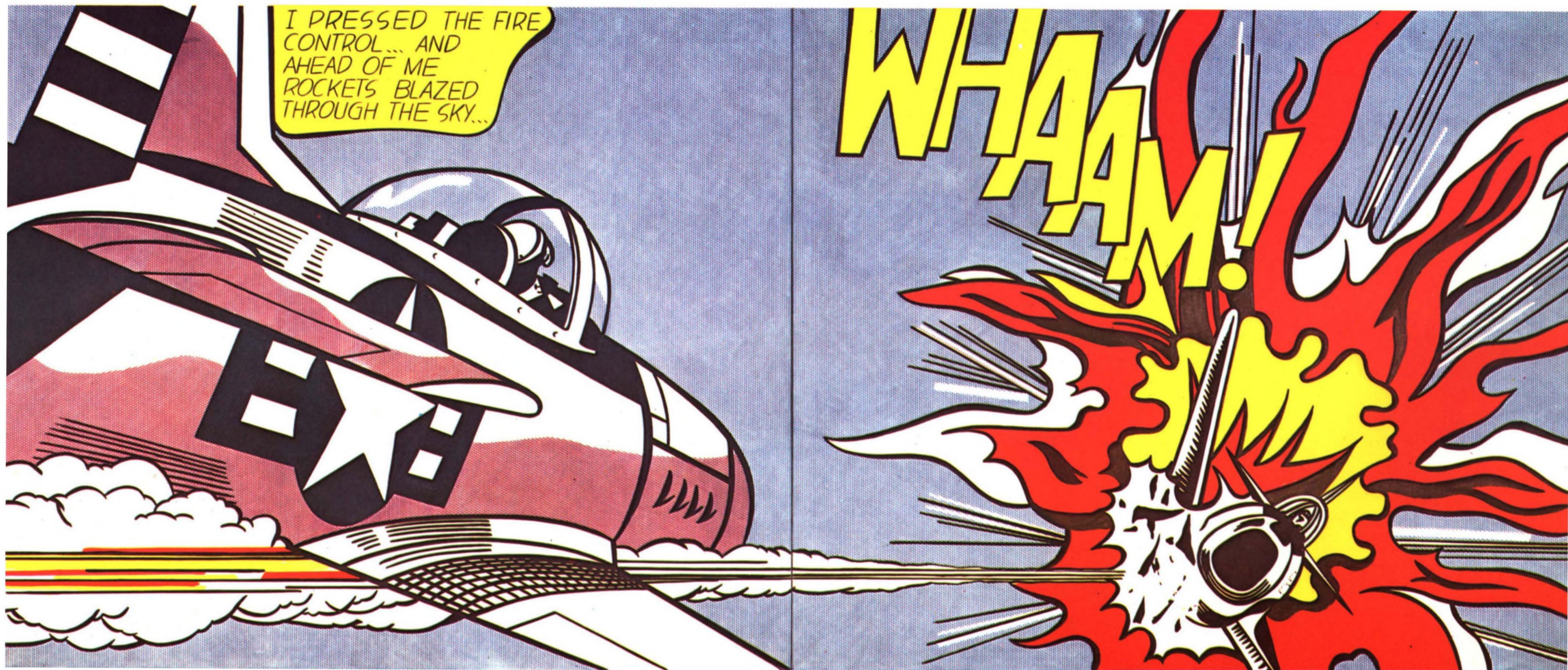


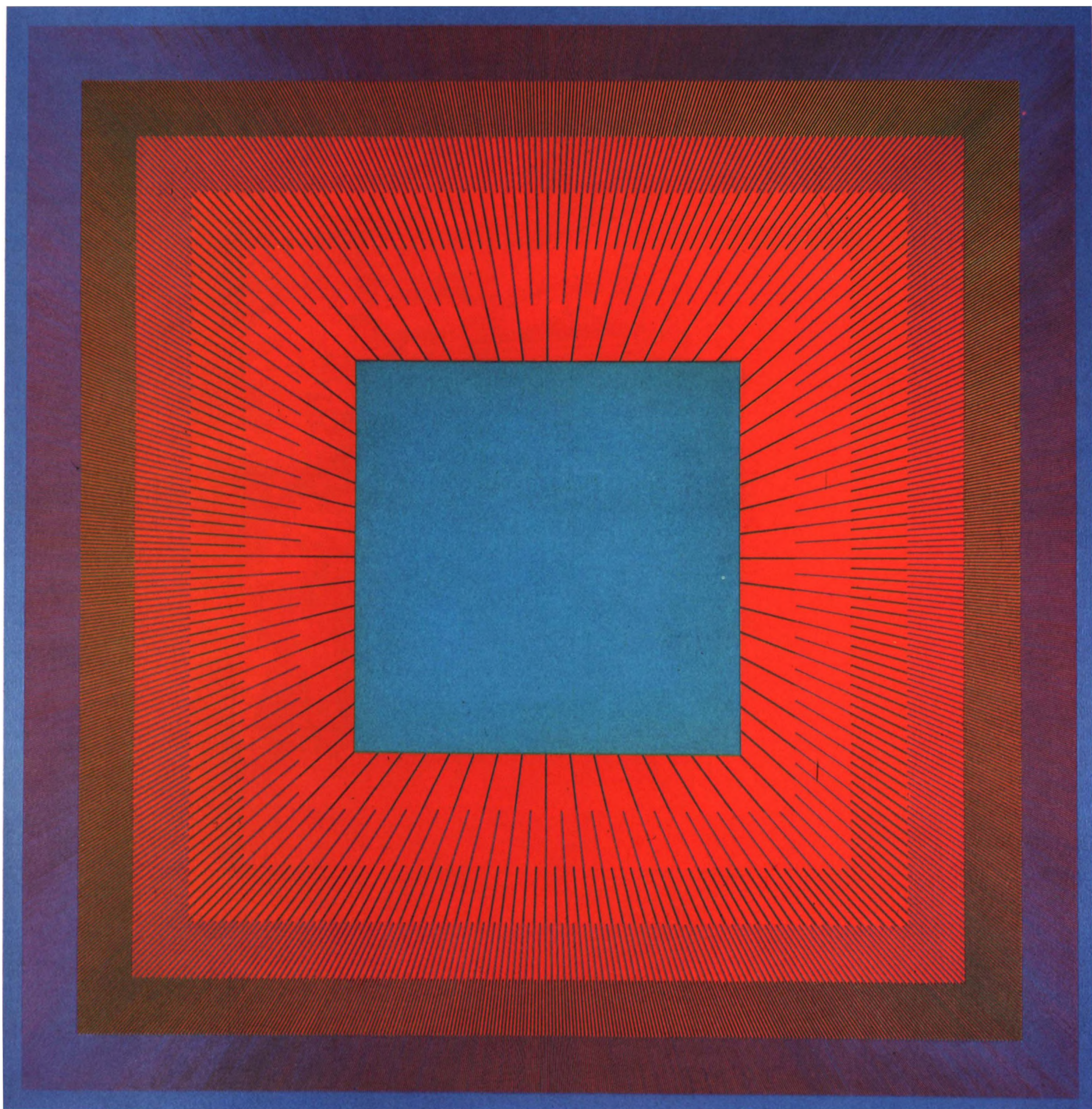




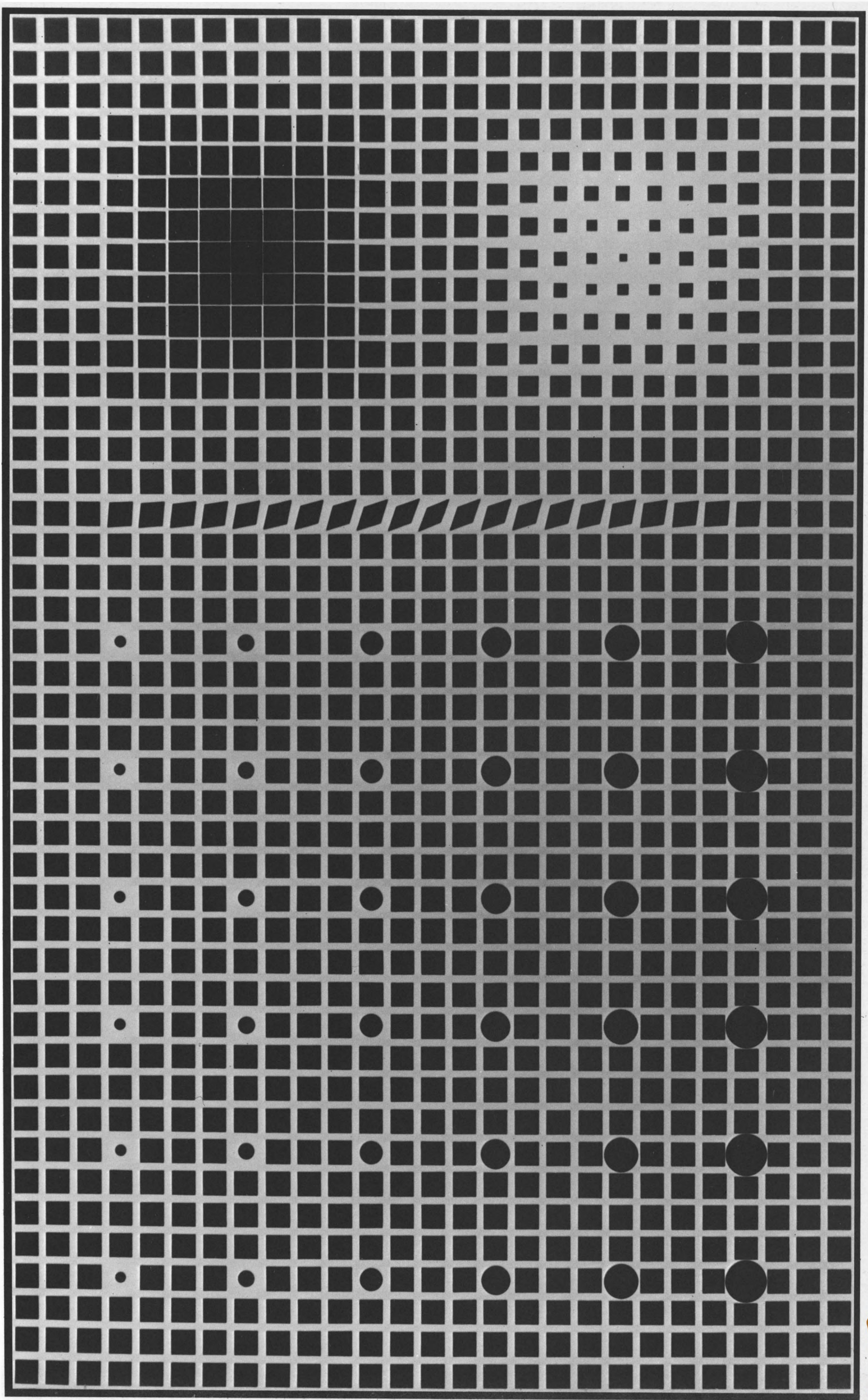


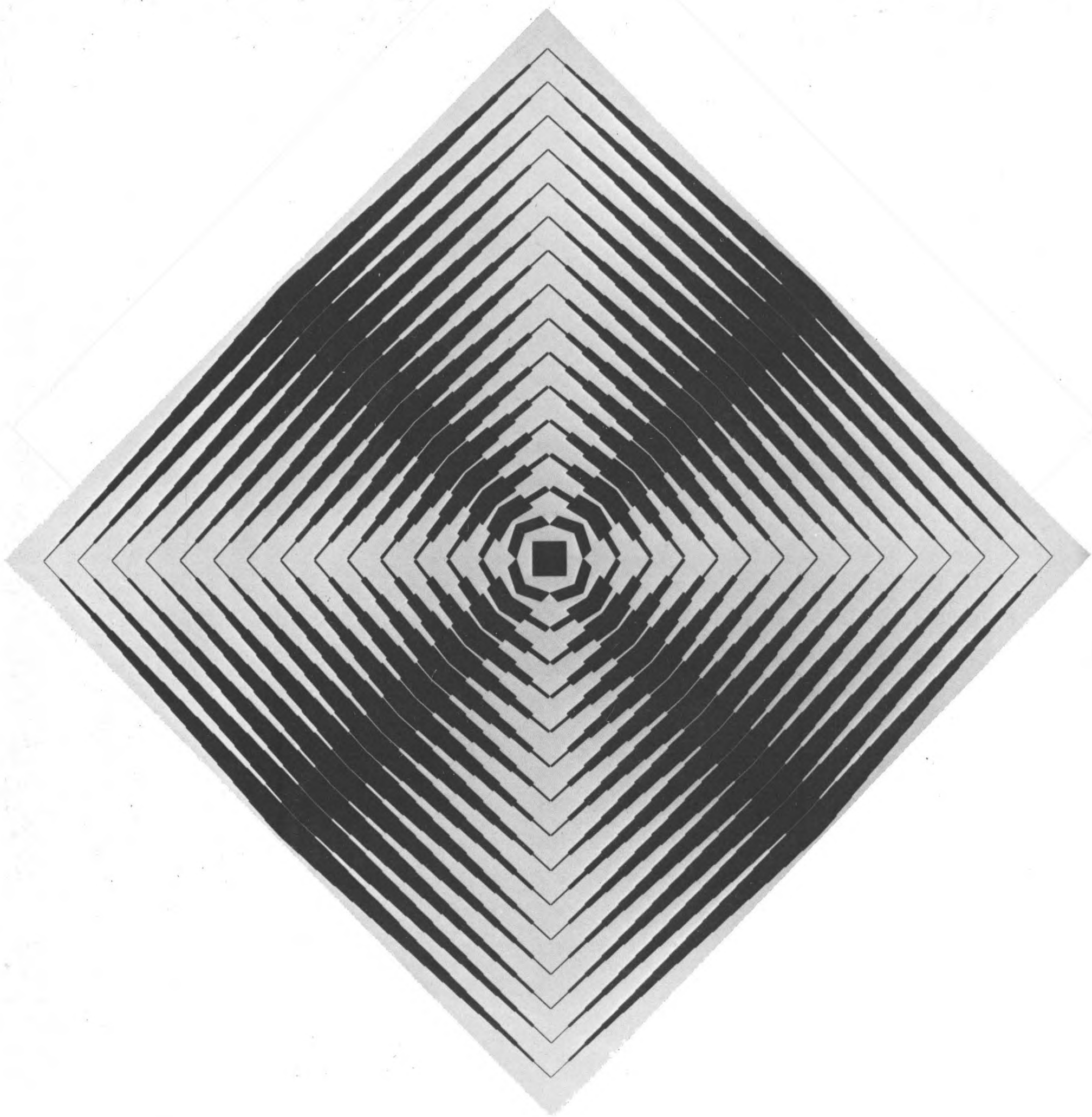




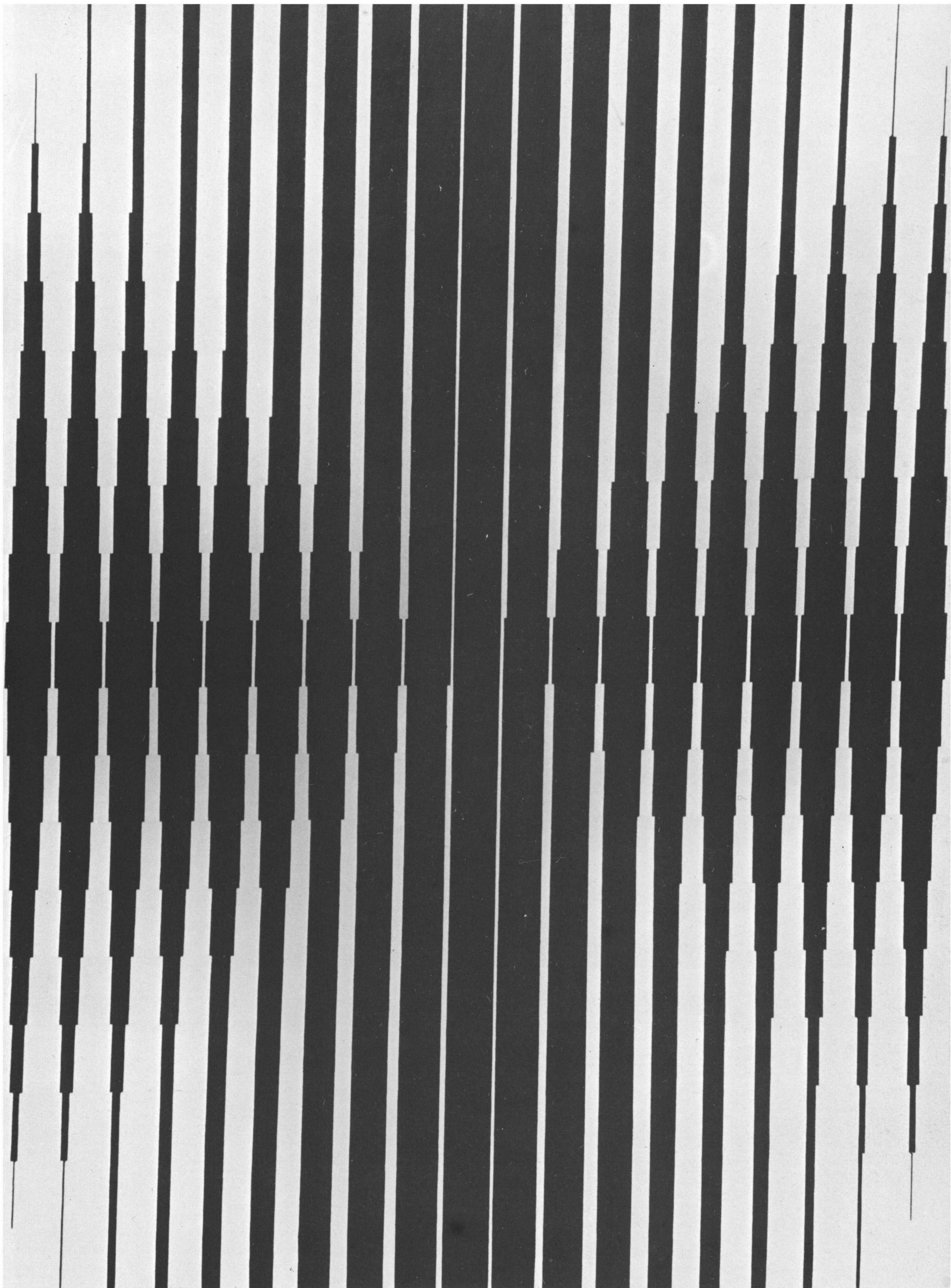








目







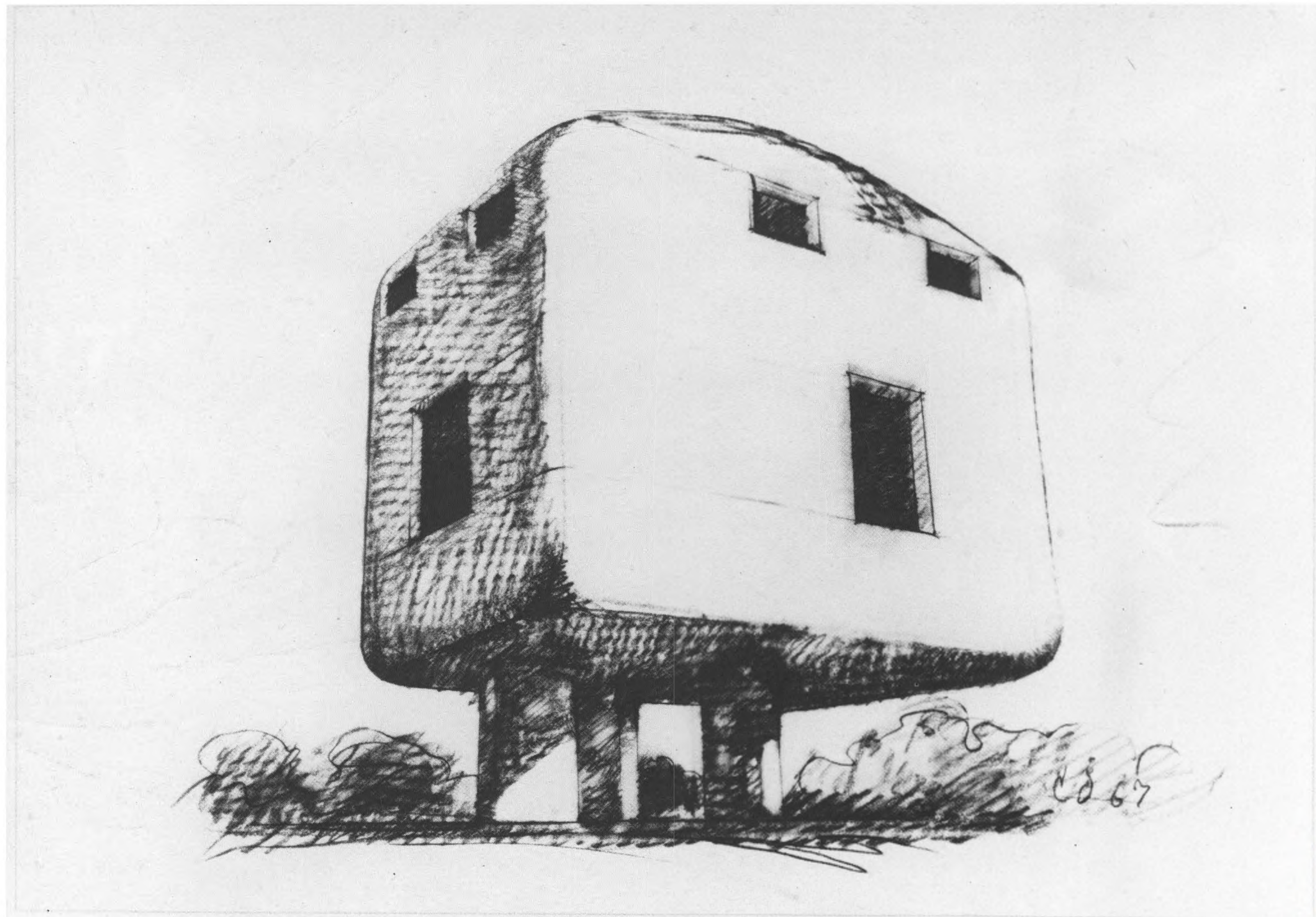
Coca-Cola

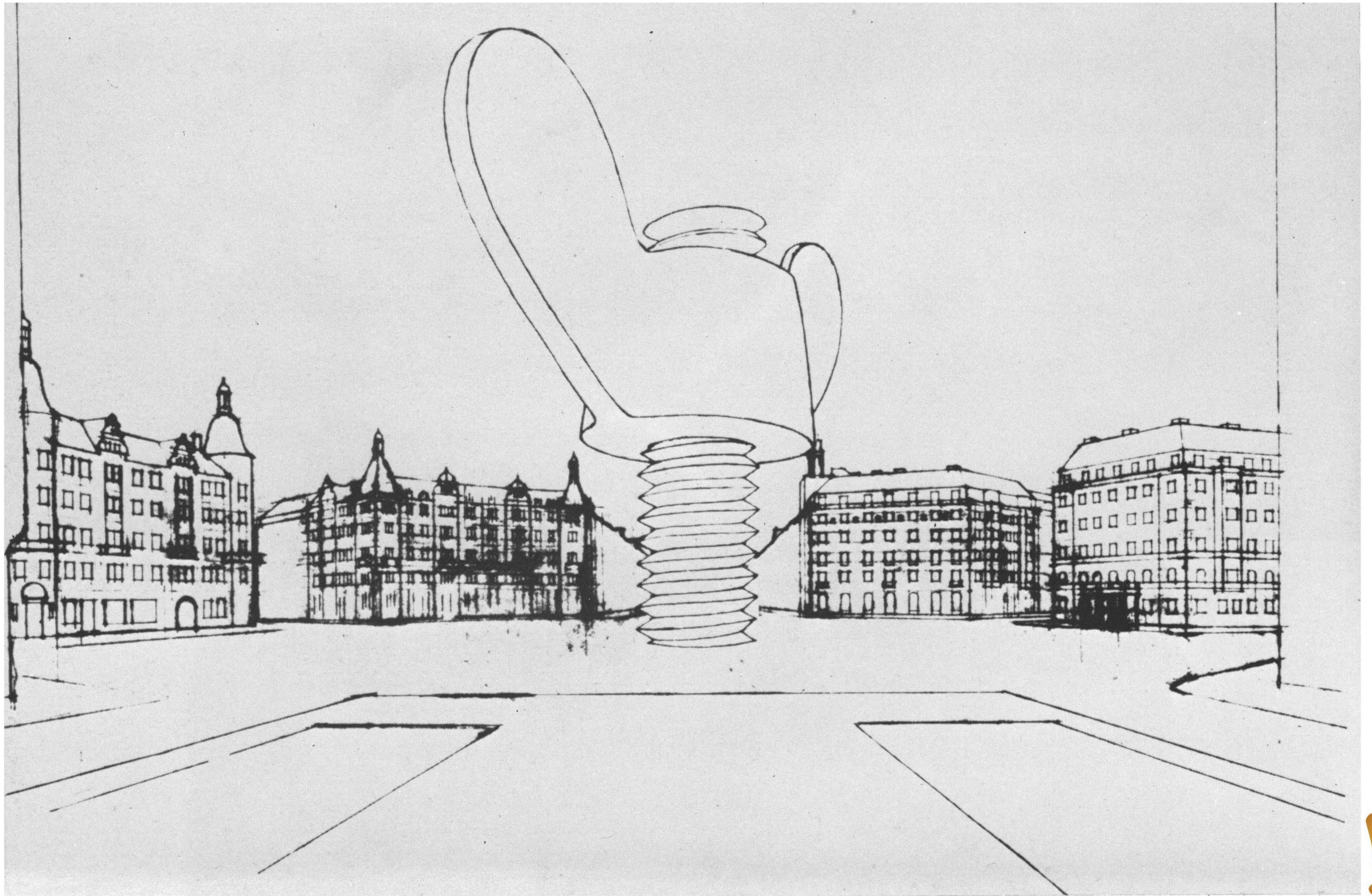


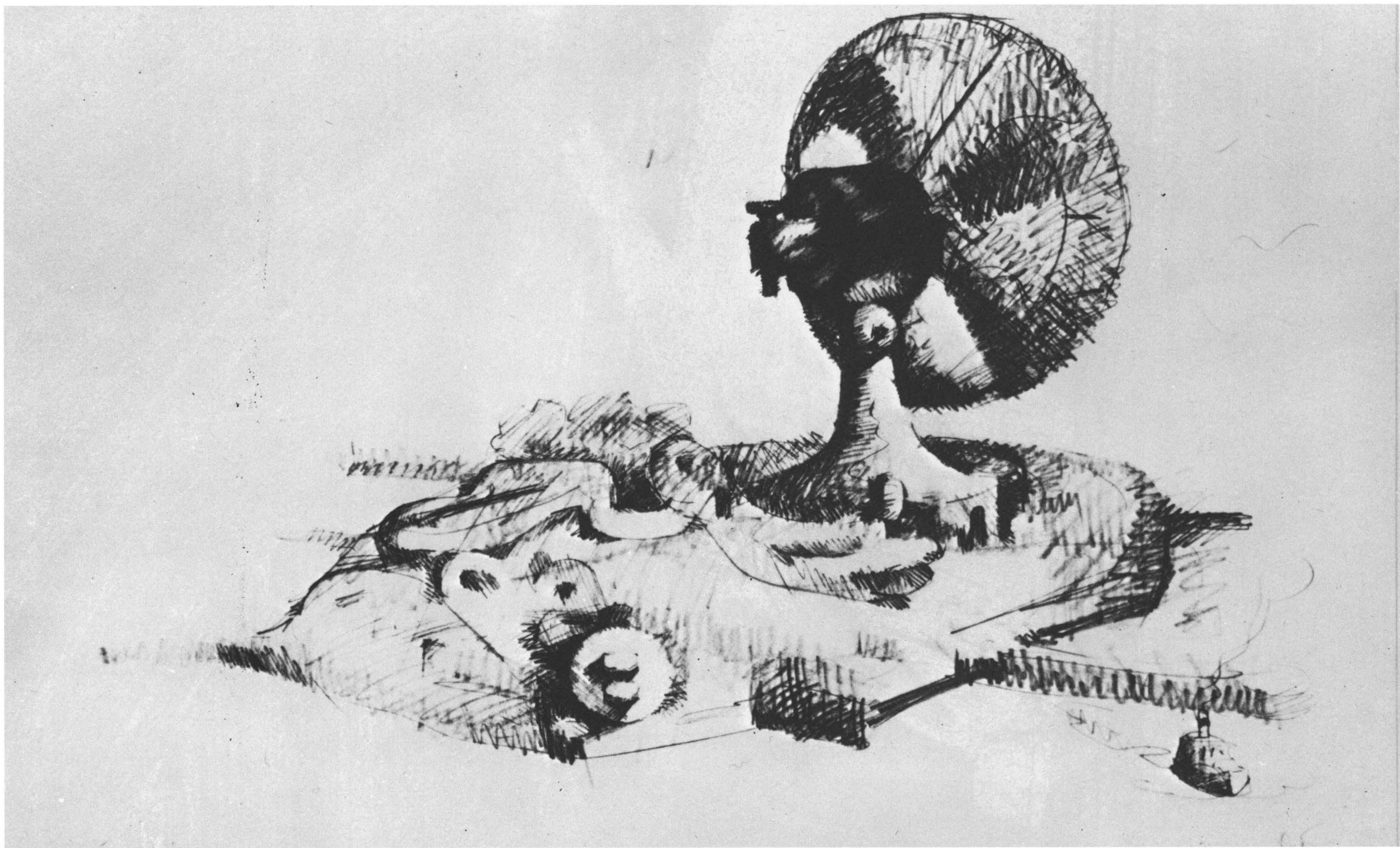


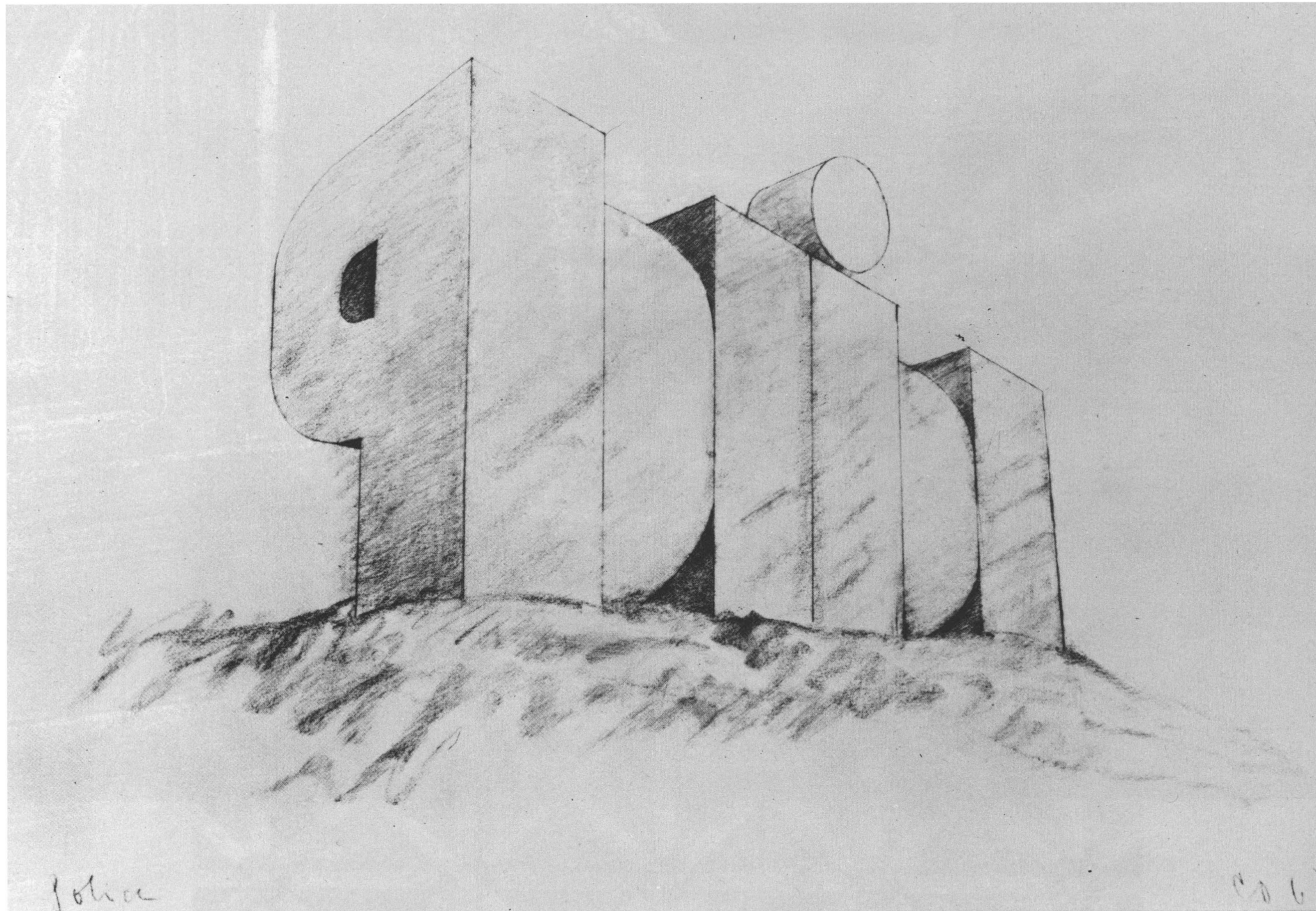


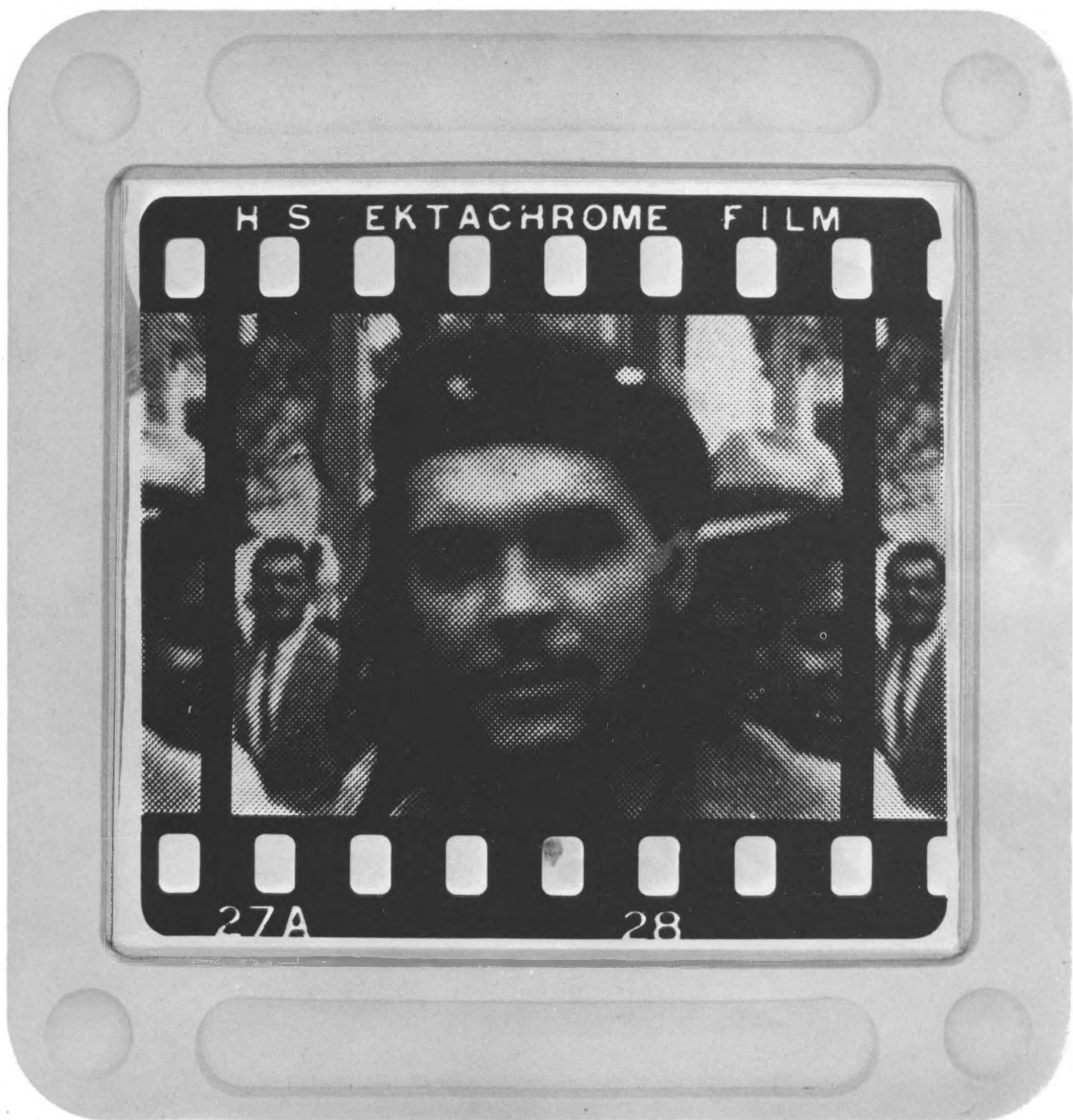


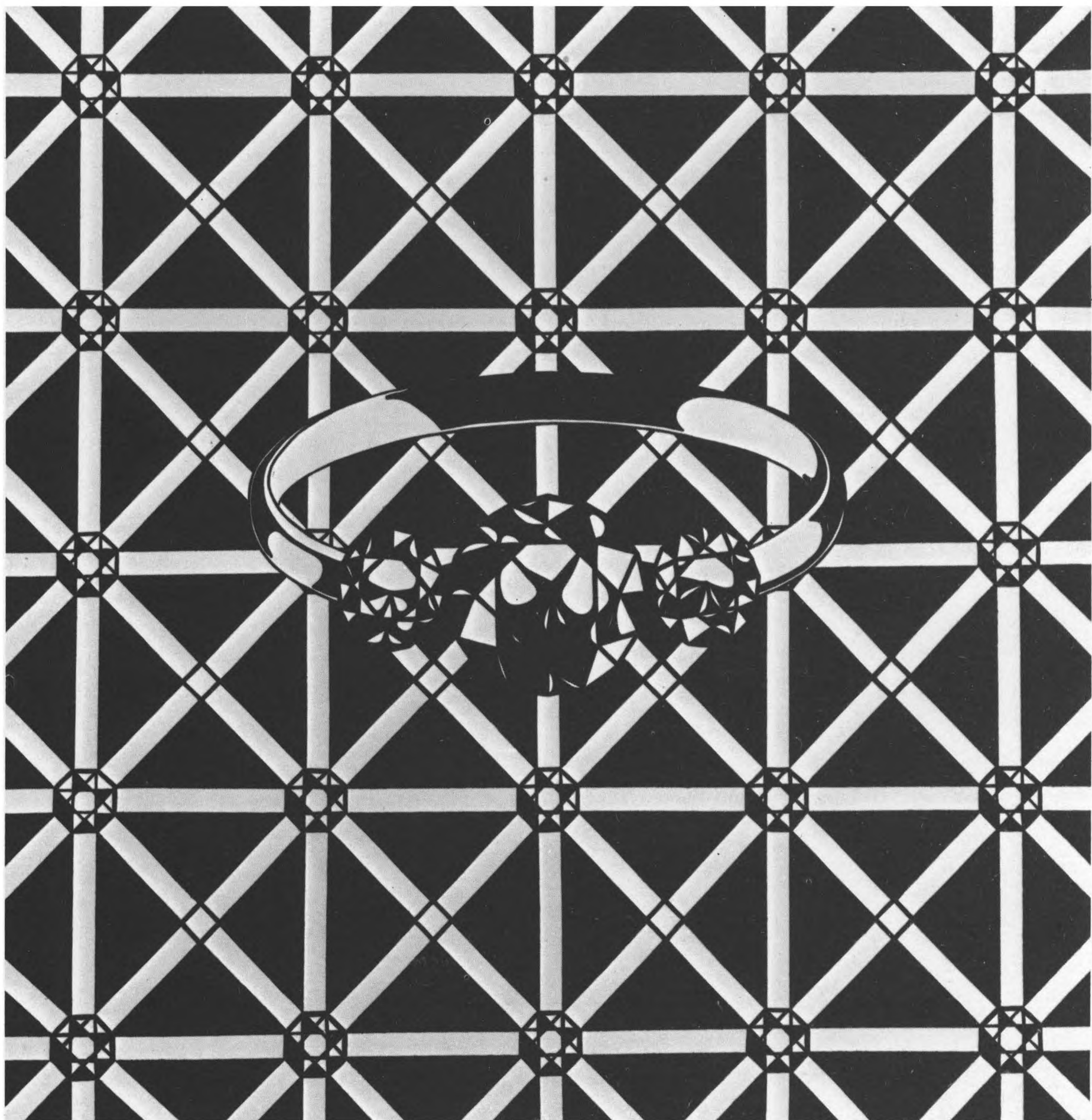










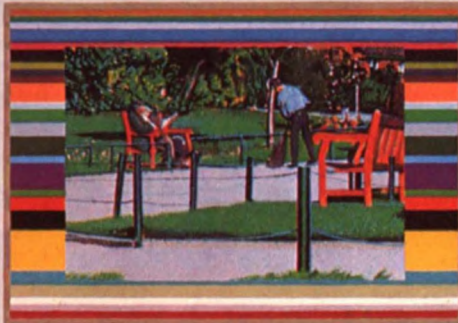








BENCHES I. BATTERSEA PK
 FOR ALL FLESH IS AS GRASS. THE GRASS WITHERETH

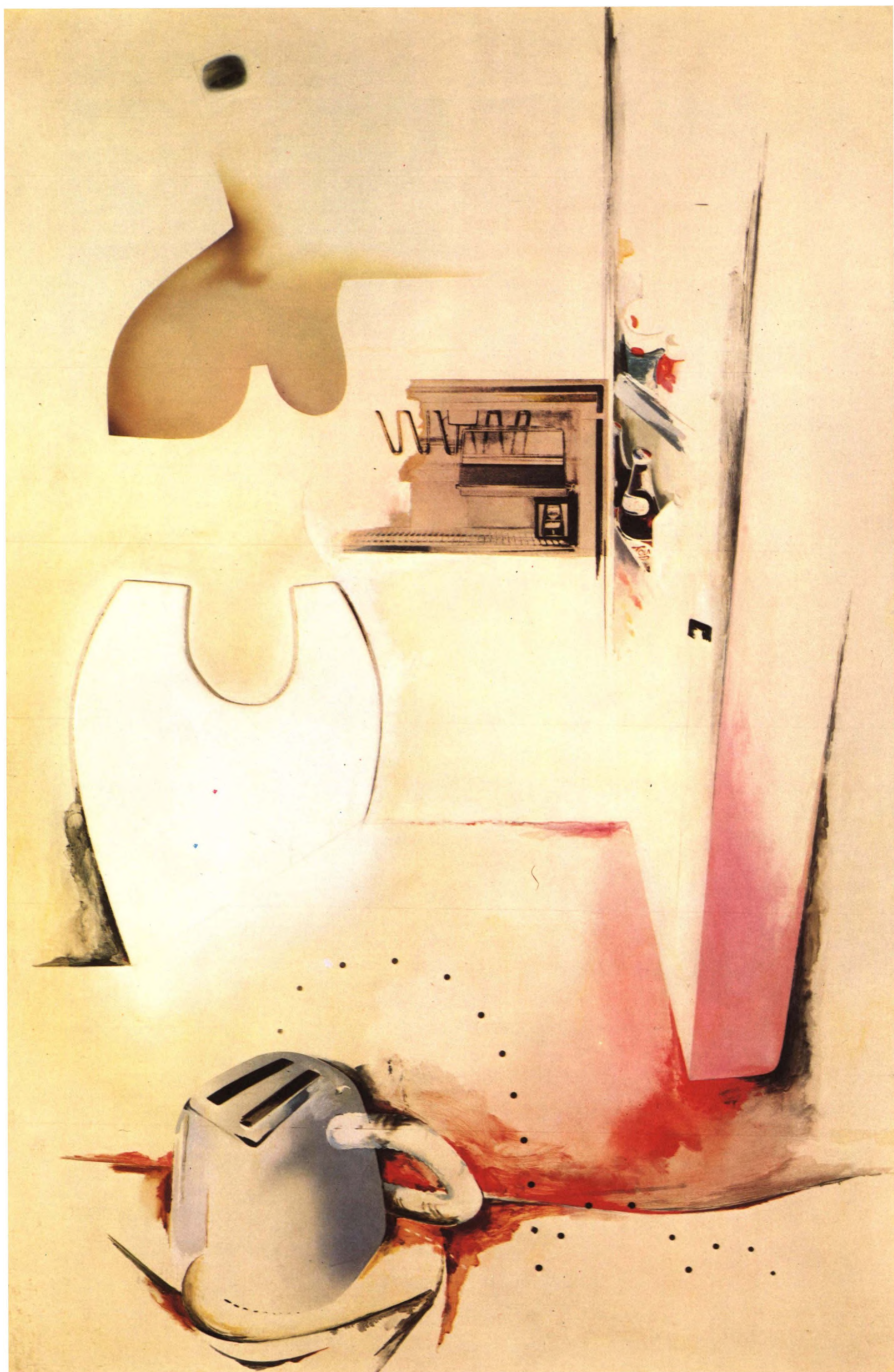


II. MEANWHILE ON THE TERRACE, PROSPECT GARDENS HARROGATE. FRITH HG 156. IN CENTRAL GARDENS, BOURNE MOUTH. DENNIS P. 2082. IN THE BEST GARDENS, FISHERMAN'S WALK. SOUTHERN PT 3005. IN CENTRAL GARDENS. BOURNE MOUTH PGC CO. C24382. IN OLD STEINE GARDENS BRIGHTON. LANSDOWNE LP395 AND REFLECTED IN THE PARC CEFN ON. LLANISHEN. PT. 28337



III. THE SAME. A YEAR LATER
 TOM PHILLIPS. LONDON. IV. MCMLXX. XVI. IV. MCMLXXI







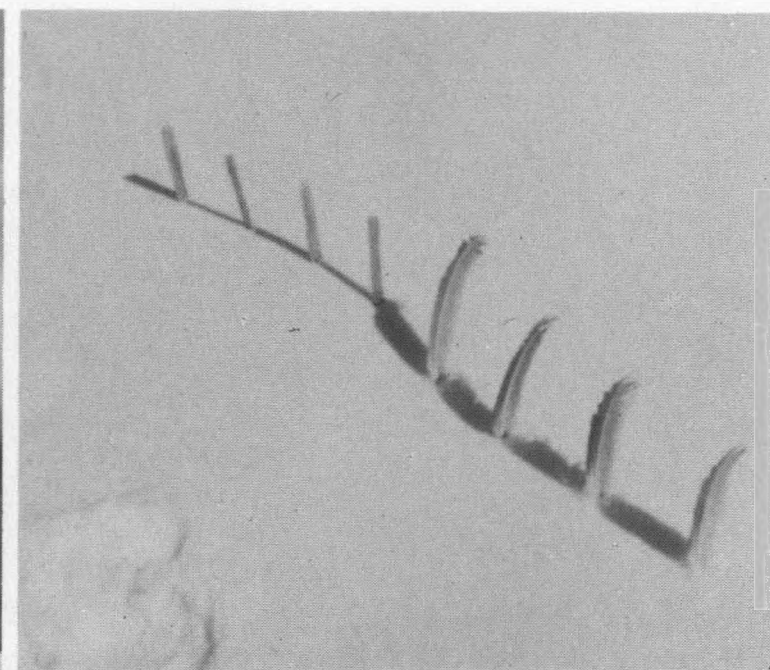
A CONDOR



THE SUN SETS ON LAKE TITICACA

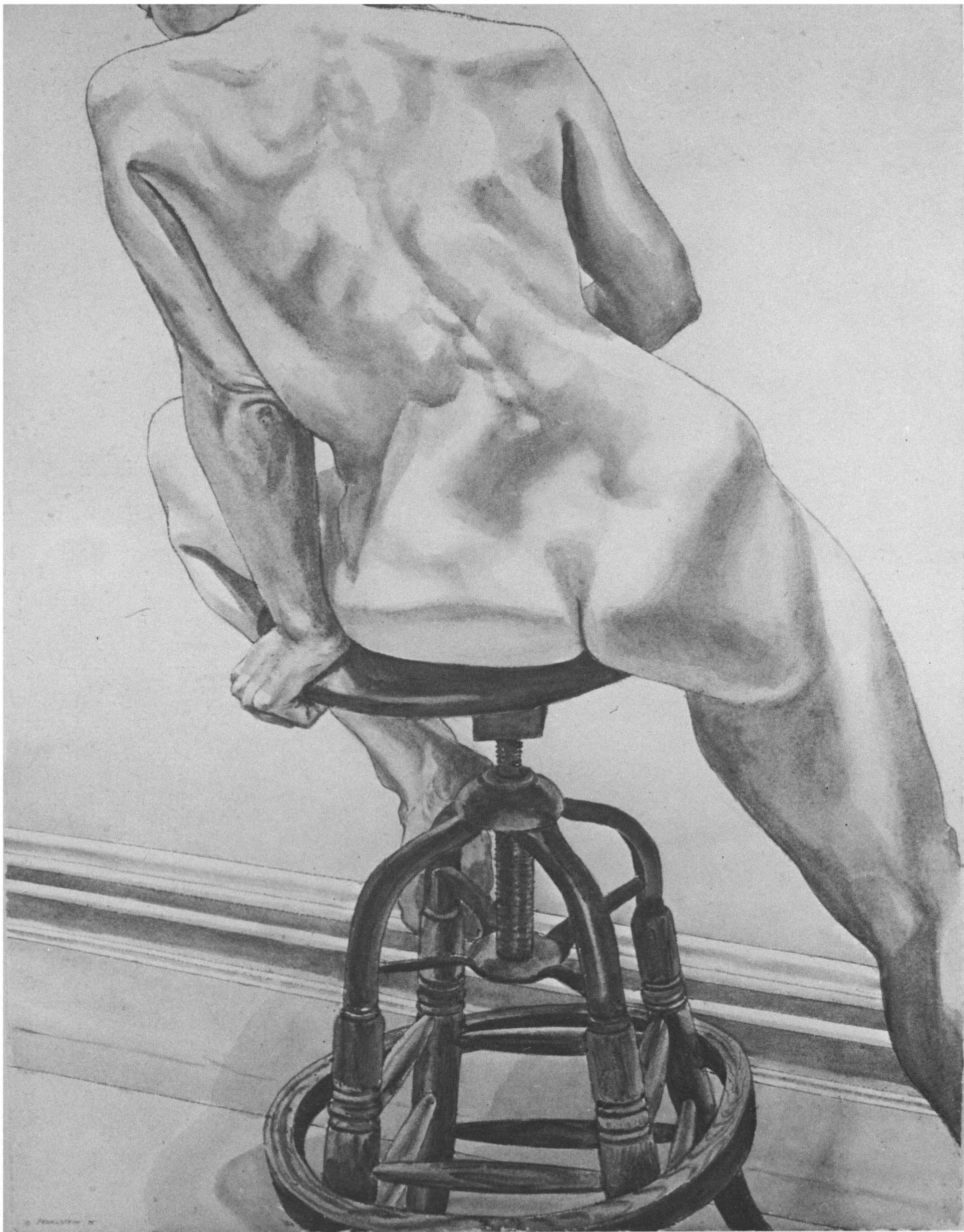


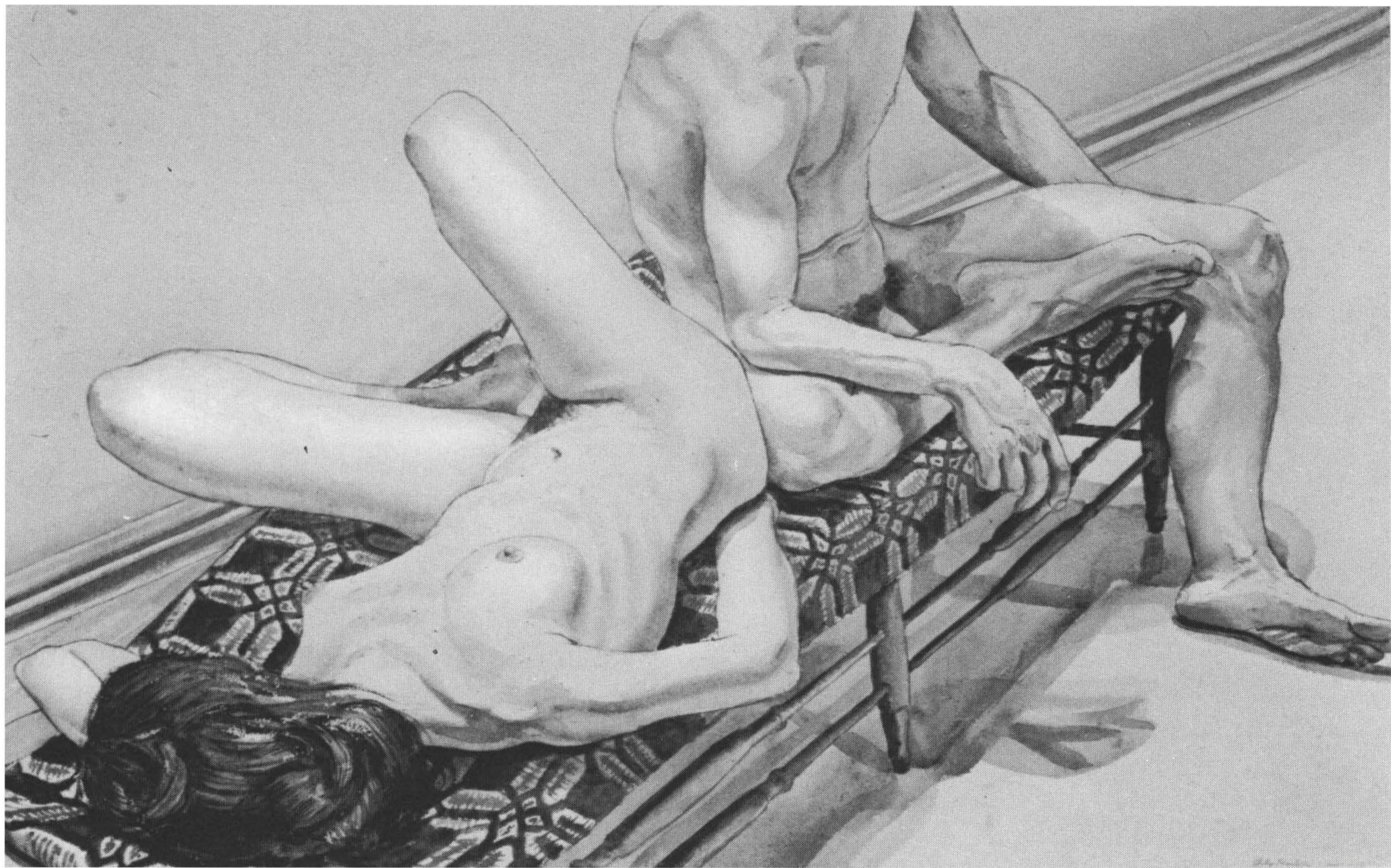
LAKE TITICACA SEEN FROM ILLAMPU

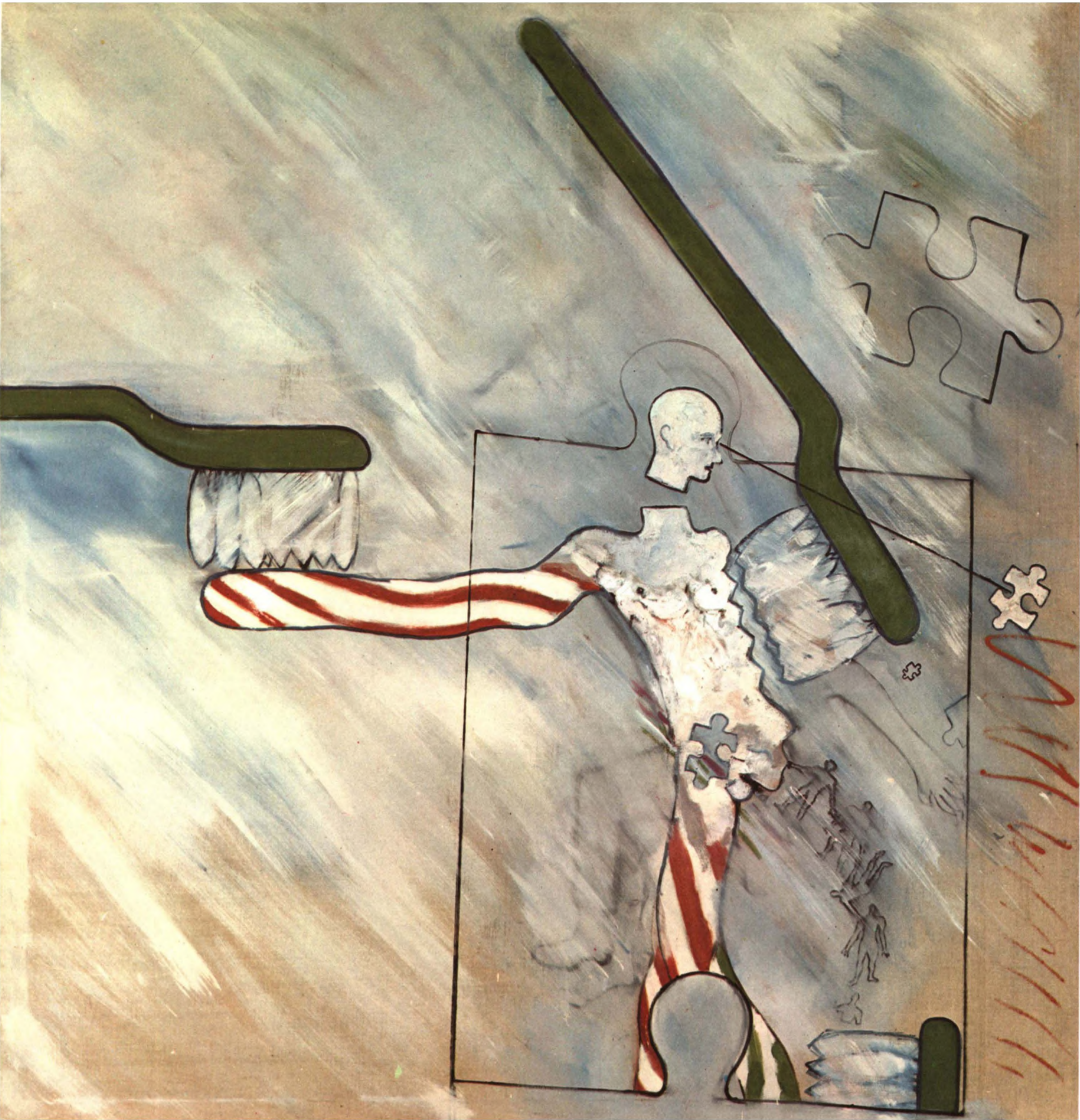


ON ILLAMPU A SHADOW LINE OF PELICAN FEATHERS
AND REEDS FROM LAKE TITICACA







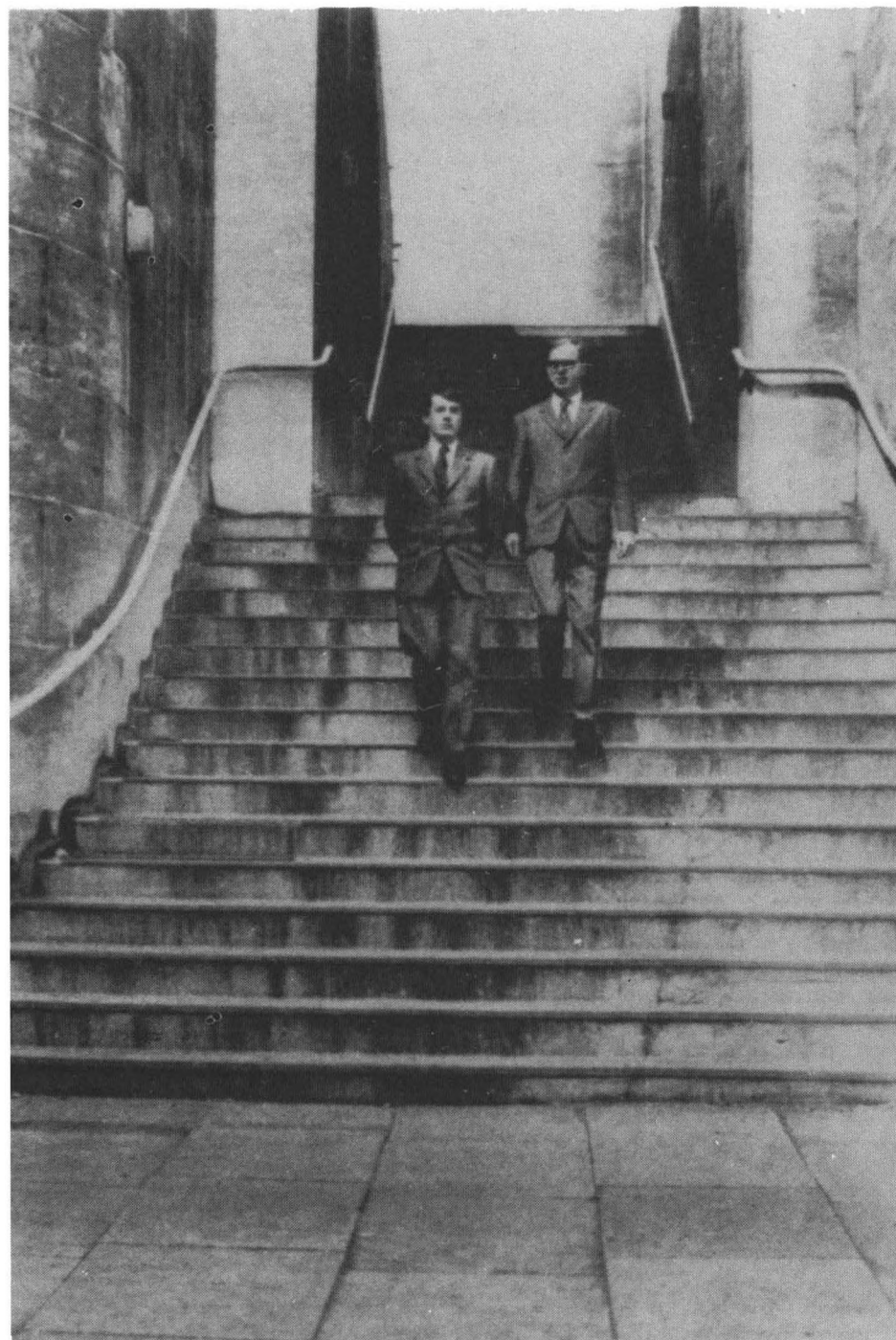






GOINGS 72





No UP, no DOWN.



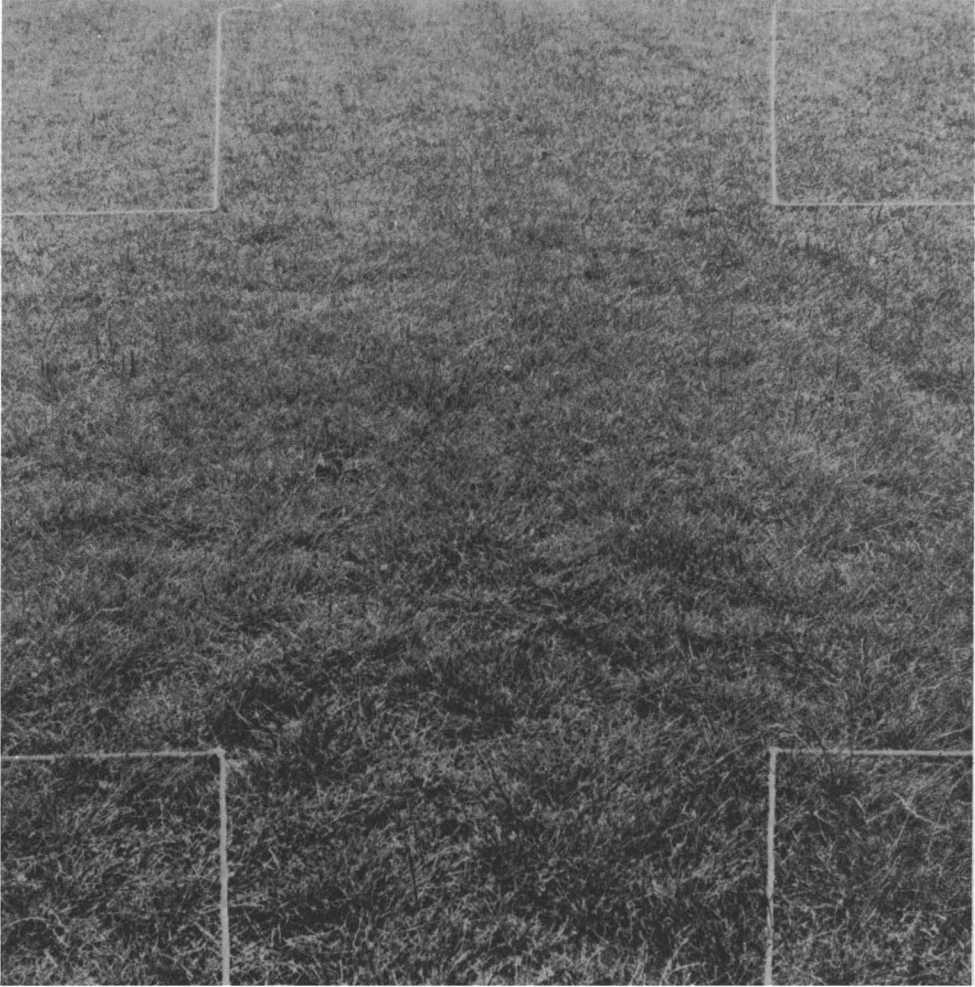
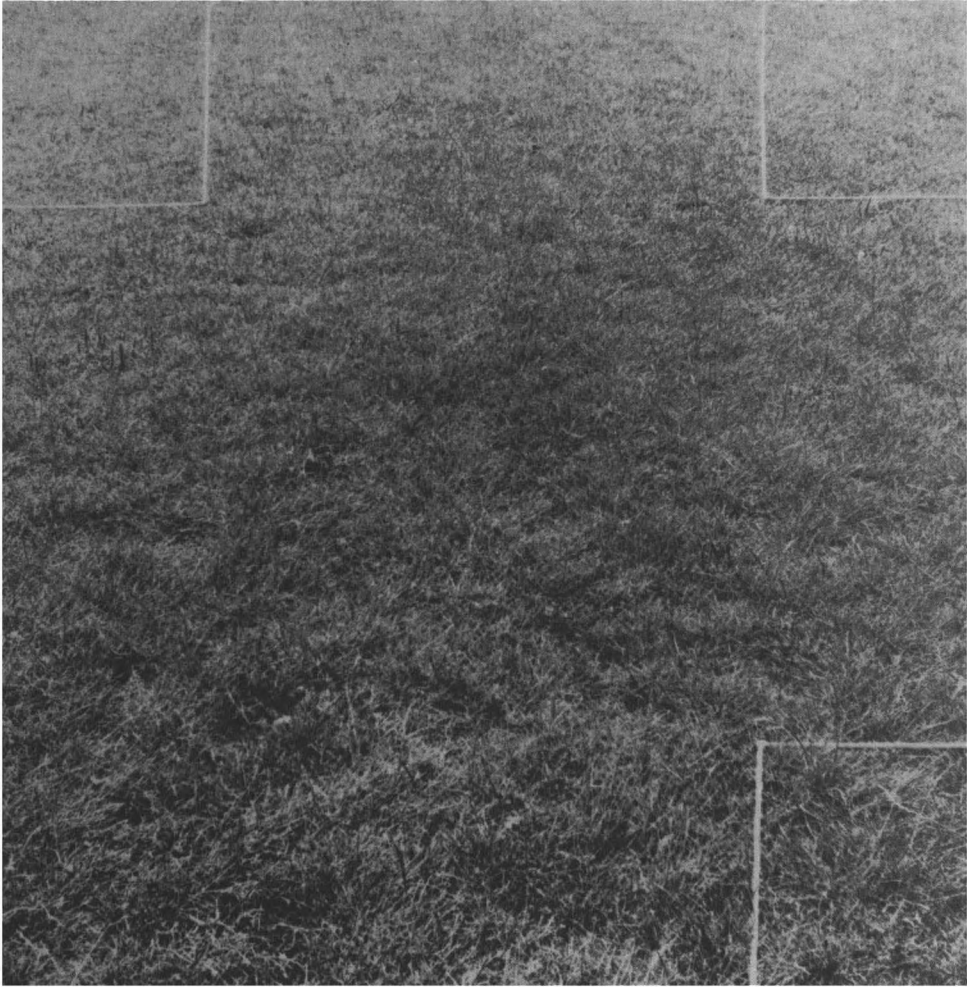
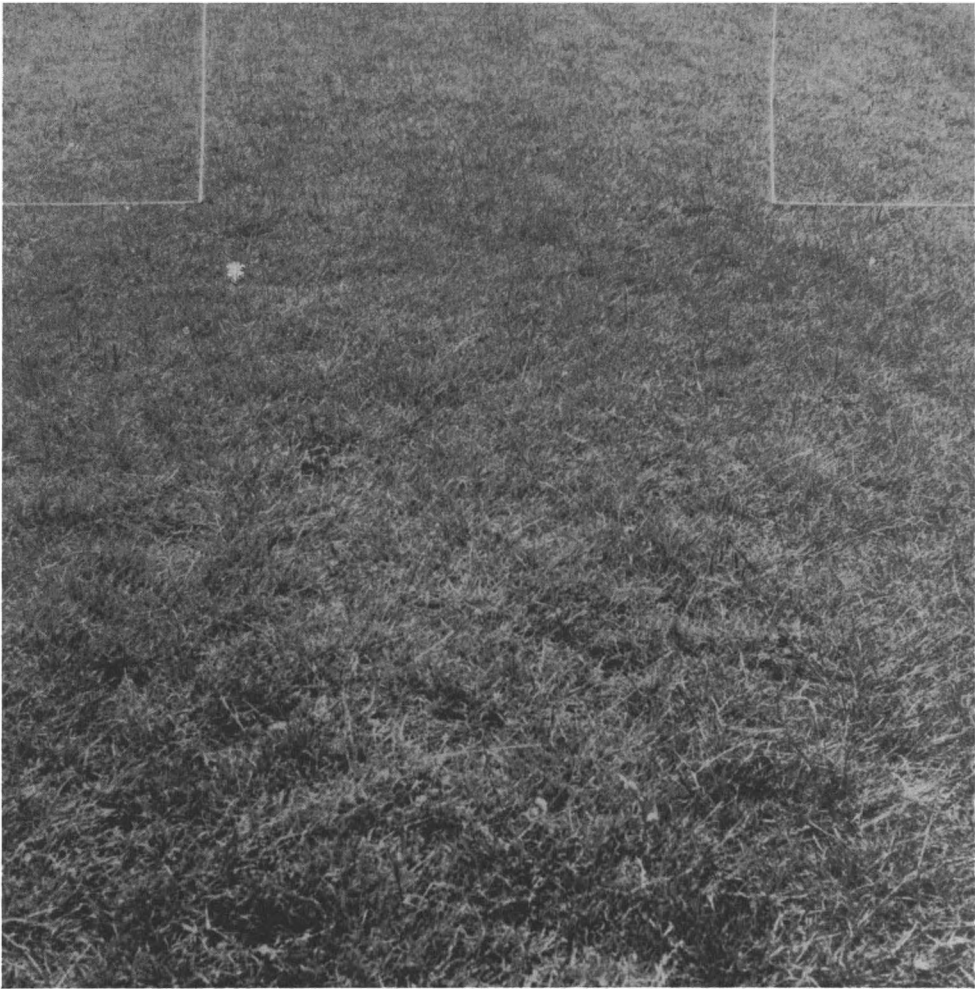
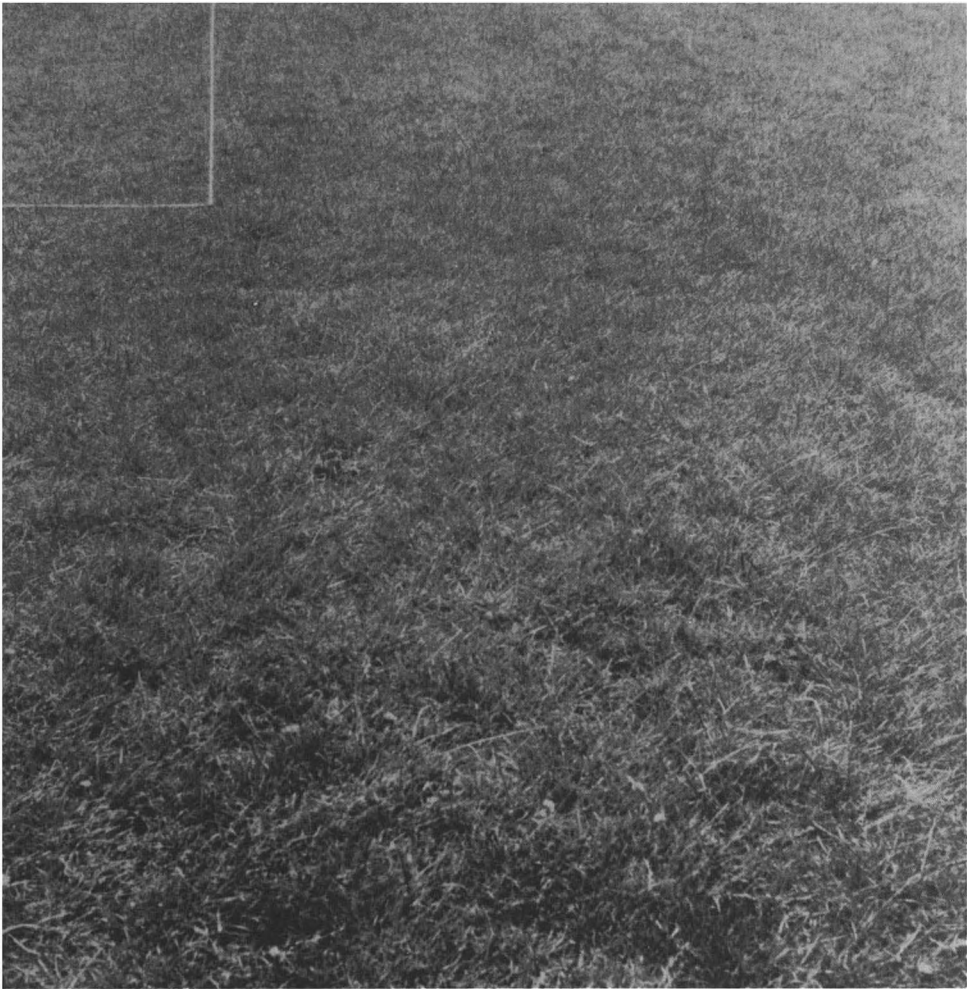
No UP, no DOWN.



No UP, no DOWN.







BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

Arshile Gorky (1905—1948)

1. Vodopad

Platno, 153 × 113 cm, 1943. London, Tate Gallery.

Rođen u turskoj Armeniji 1905., Gorky se preselio u Sjedinjene Države 1920. godine. Pet godina pohađao je u umjetničke škole u sjeveroistočnom djelu SAD, zatim je otvorio atelje u New Yorku, studirao te predavao na umjetničkoj školi Grand Central School of Art do 1931. Kao provincijski slikar Gorky se najprije »izobražavao« proučavajući Cézanneovo slikarstvo, a potom Picassa, čije je djelo pomno pratio. No, i na tom putu do sazrijevanja njegova djela odišu individualnošću. Nisu tako plastična kao Picassova, ali pokazuju umjetnikov jak smisao za boju. Tridesetih godina Gorky pokazuje sve veće zanimanje za nadrealizam i duboko ga impresioniraju izložba nadrealista 1936. i Miròova izložba 1941. godine, obje u Muzeju moderne umjetnosti. Drugi svjetski rat otjerao je mnoge poznate evropske umjetnike u emigraciju u Ameriku. Oni su silno utjecali na razvoj umjetnosti u New Yorku, a Gorky je tome dao možda veći poticaj nego bilo koji drugi umjetnik. **Vodopad** je naslikao poslije odmora provedenog na selu u Connecticutu. Veći je i bogatiji bojama nego druge studije na istu temu. Gorky ovdje upotrebljava razrjeđenije boje na slobodniji, lirskiji,

samopouzdaniji i posve zreli način. Ova slika pokazuje način kojim je Gorky postao jedan od osnivača američkog apstraktnog ekspresionizma.



Willem de Kooning (r. 1904)

2. Žena i bicikl

Ulje na platnu, 193 × 124 cm, 1952/53. Zbirka iz Whitney Museum of American Art.

1950. godine de Kooning je počeo raditi na novom ciklusu slika na temu *Žena*. 1953. on je napokon izložio šest glavnih platna na tu temu i mnogo popratnih studija. De Kooningova vizija *Žene* je monstruozna i snažna, i objedinjuje neke značajke *Willendorfske Venere*, jakih žena s Rubensovih slika te banalnosti američke mode i reklamnog »imagea« pedesetih godina. Ciklus *Žena* izazvao je konsternaciju među umjetnicima koji su se opredijelili za apstrakciju i koji su de Kooninga prihvatili kao vođu; divlji i oštri potezi kistom i drečave, disharmonične boje tog ciklusa potpuno odgovaraju izrazu »Action Painting« (informel) što je postao sinonim za apstraktni ekspresionizam. Izbor teme kao i metoda pristupa su de Kooningu nesumnjivo bile samoanalitičke kao i kod Pollocka.



Barnett Newman (1905—1970)

3. Pjevanje VI od 18 pjevanja

Litografija, 37 × 32 cm, 1963/64. London, Tate Gallery (poklon gdje Annalee Newman).

»Mi ponovno afirmiramo čovjekovu prirodnu težnju za nečim uzvišenim, za nastojanjima da uspostavimo vezu s apsolutnim emocijama. Nisu nam potrebne zastarjele kulise staromodne i preživjele legende. Mi stvaramo slike čija je stvarnost sama po sebi očita i koje su lišene potpore i štaka što izazivaju asocijacije s preživjelim likovima i uzvišenim i prekrasnim. Mi se oslobađamo zapreka što ih stvaraju uspomene, asocijacije, nostalgija, legenda, mit i tako dalje, koje koristi zapadnoevropsko slikarstvo. Umjesto da stvaramo *katedrale* od Krista, čovjeka, ili »života«, mi ih stvaramo od nas samih, od naših osjećaja. Slika koju mi stvaramo je jasna, s nje je skinut veo tajanstvenosti, stvarna je i konkretna, i svatko je može razumjeti ako je gleda bez nostalgичnih načala prošlosti.«

(Iz eseja Barnetta Newmana »Uzvišeno je sada«, 1948.)



Willem de Kooning (r. 1904)

4. Slika

Emajl i ulje na platnu, 108×142 cm, 1948. New York, Museum of Modern Art.

De Kooning se rodio u Rotterdamu gdje se školovao za primijenjenog grafičkog umjetnika i dekoratera. Također je proučavao likovnu tradiciju srednjovjekovnih obrtničkih cehova. U Holandiji je također imao neposredne veze s De Stijlom, pokretom apstrakcije i geometrijskog dizajna što su ga vodili Mondrian i Van Doesburg. 1926. godine emigrirao je u Sjedinjene Države te radio kao primijenjeni grafički umjetnik i stolar. Postao je intimni prijatelj Arshilea Gorkyja. Polovicom tridesetih godina njih su dvojica bili među mnogim umjetnicima što su radili u okviru Federal Art Projecta, vladina programa koji je omogućavao umjetnicima da prežive za vrijeme krize. Tada je, po prvi put, de Kooning mogao slikati cijelo vrijeme i ostvariti svoje umjetničke ambicije. Svoj zreli stil nalazi u razdoblju »crnih slika« (black paintings) 1946—48., kada se ograničio na bijele i sive boje na crnoj podlozi. Kretanje linije na tim slikama — katkada oštro, staccato, katkada sporije i zakrivljeno, ali uvijek energično — pokazuje utjecaj, što ga je de Kooning upio, »organskih ili biomorfnih« nadrealističkih umjetnika kojih je tada bilo mnogo u New Yorku. Oblici na *Slici 1948* su preostali tragovi njegovih ranijih fi-

gurativnih djela. Promjenljivi odnosi između figure i podloge na ovoj slici su ponešto pod utjecajem Picassova i Braqueova kubizma, ali de Kooningov jedinstveni doprinos je osjećaj za boju koja se stalno mijenja kao drama s beskonačnim skupom izbora.



Jackson Pollock (1912—1956)

5. Broj 23

Emajl na kartonu, 57 × 78 cm, 1948. London, Tate Gallery.

Kada je 1942. godine Hans Hofmann prvi put vidio slike Jacksona Pollocka, rekao je da bi mladi Amerikanac trebao slikati po uzoru na prirodu. Pollock je odgovorio: »Ja sam priroda.« Više od bilo kojeg drugog američkog umjetnika shvatio je koliko je važno slikati zahvaljujući što više iz podsvijesti. Podvrgao se liječenju jungovskih psihoanalitičara koji su koristili njegove crteže u terapeutske svrhe. Pollock se rodio i bio odgojen na Zapadu, ali njegove slikarske ambicije bile su potpuno internacionalne. Rekao je: »Zamisao o izoliranom američkom slikarstvu, koja je tako popularna u ovoj zemlji tridesetih godina, čini mi se apsurdnim, baš kao što smatram apsurdnim mišljenje o stvaranju isključivo američkog matematičara ili fizičara... Osnovni problemi suvremenog slikarstva ne ovise ni o kojoj pojedinoj zemlji«.



Mark Tobey (1890—1976)

6. Zapuh sa sjeverozapada

Tempera na drvenoj ploči, 116×100 cm. 1958.
London, Tate Gallery.

U povijesti modernog slikarstva Amerikanac Mark Tobey je izolirana ličnost koji ne pripada ni jednoj školi ili grupi. Svoje apstraktne slike koje su prekrivale cijelu plohu započeo je već 1935. godine i njegovi kaligrafski znakovi, koji ispunjavaju njegovo platno od ruba do ruba, utjecali su na Pollocka i Njujoršku školu. Rođen u Wisconsinu, Tobey je godinama radio kao primijenjeni grafički umjetnik. 1923. godine naučio je nešto o kineskom radu kistom. Otprilike istovremeno postaje član sekte Bahai World Faith čiji misticismizam propovijeda jedinstvo čovječanstva, konačni mir i slogu svih naroda u »globalnoj« državi. Tobeyjeve slike odražavaju tu vjeru: on izbjegava nesređenu kolorističku dramatičnost te umjesto toga slika mirna djela, ravnomjernog, katkada i prozračnog tonaliteta. Zatim živi u Švicarskoj i mnogo putuje, naročito na istok kao što bi se i očekivalo. Tridesetih godina (1931—1938) predavao je u Dartington Hallu, »progresivnom« koledžu u Devonshireu.



Jackson Pollock (1912—1956)

7. Punih pet hvati (Full Fathom Five)

Ulje na platnu s čavlima, čavličima, dugmadi, ključem, novčićima, cigaretama, šibicama itd., 129 × 76 cm. 1947. New York, Museum of Modern Art (poklon Peggy Guggenheim).

1947. godine Pollock je napisao:

Ja ne slikam na stalku. Gotovo i ne širim platno prije negoli počnem slikati. Radije ga neraširenog pričvrstim čavličima za tvrdi zid ili pod. Potreban mi je otpor čvrste površine. Na podu mi je mnogo udobnije. Osjećam se bliže, kao da sam dio slike, jer ovako mogu hodati oko nje, raditi na njoj sa sve četiri strane i doslovno biti u samoj slici. To je srodno postupku indijanskih slikara u pijesku.

Nastavljam se udaljavati od uobičajenog slikarskog alata kao što su stalak, paleta, kistovi itd. Više volim drvca, zidarske žlice, noževe i kapaću tekuću boju, ili impast s pijeskom, slomljenim staklom i dodatkom drugog materijala.

Kada sam u svojoj slici, ne znam što radim. Tek nakon nekakvog »upoznavanja« uočim što želim. Ne bojim se da nešto mijenjam, uništim dojam itd. jer slika ima vlastiti život. Nastojim istaknuti taj život. Tek kad izgubim kontakt sa slikom, nastaje zbrka. Inače je sve posve skladno, elastično međusobno sporazumijevanje, te slika bude najzad uspješna.



Barnett Newman (1905—1970)

8. Adam



Ulje na platnu, 240 × 200 cm, 1951/52. London, Tate Gallery.

Adam je prvi put bio izložen samo s dvije pruge u Betty Parsons Gallery u New Yorku 1951. godine. Iduće godine dodana je široka centralna pruga. U isto vrijeme Newman je izložio i *Evu*, paralelnu sliku, koja je sada u jednoj londonskoj privatnoj zbirci. I ta izložba 1951., Newmanova druga samostalna izložba i njegova prva izložba 1950. godine naišle su na kritiku čak i od prijatelja. Godinama su ga smatrali svojim predstavnikom i zagovornikom, ali njegove slike, koje su nastale početkom pedesetih godina, sa svojim glatkim jasnim poljima boje i minimalnim sadržajem, bile su u oštroj suprotnosti s energičnim gesturalnim apstrakcijama njegovih prijatelja. Međutim, Newman je bio i »action-painter« zato što je nanosio boju neposredno, bez dotjerivanja, i često na velike površine. Dvije slike iz 1951. godine, *Cathedra* (zbirka slikareve udovice) i *Vir Heroicus Sublimis* (New York, Muzej moderne umjetnosti) su široke gotovo 6 m. Premda je Newman ostao izoliran gotovo cijelo desetljeće, njegov kasniji utjecaj bio je dalekosežan. Slikari »colour-fielda« i »minimalisti« iz šezdesetih godina više su se ugledali na njega nego na Pollocka i gesturaliste.

Clyfford Still (r. 1904)

9. Bez naslova

Ulje na platnu, 240 × 173 cm. 1953. London, Tate Gallery.

U poslijeratnoj Njujorškoj školi apstraktne slike Clyfforda Stilla slične su onima Newmana i Rothka po tome što sva trojica prikazuju golema polja bogate boje s relativno malo sadržaja i modulacije. Still je u januaru 1972. godine pisao Tate Gallery o tom djelu:

» ... sve moje slike, osim njih nekoliko, uključuju stalno istraživanje i proširivanje medija radi njegova izražajnog potencijala. U spomenutoj slici svjesno sam namjeravao naglasiti nijemu dubinu plavetnila isprekidanom crvenom bojom na donjem rubu proširujući njezinu inherentnu dinamiku izvan geometrije okvira koji je stješnjava. Tim sam htio nagovijestiti imploziju beskrajnosti koja prelazi koncepciju matematičkog ili metafizičkog prostora. Uz to je još i žuti klin na vrhu slike što je ponovna potvrda humanog konteksta — gesta odbijanja bilo kakvih autoritativnih argumenata ili sistema političkodijalektičke dogme ... Moje slike nemaju naslova jer ne želim da ih itko smatra ilustracijama ili rebusima. Ako su postavljene tako da ih ljudi dobro vide, one govore same za sebe.«



William Baziotes (1912—1963)

10. Bijela ptica

Ulje na platnu, 150 × 100 cm. 1957. Buffalo, New York, Albright-Knox Gallery (poklon Seymoura H. Knoxa).

Početak četrdesetih godina Baziotes se oduševio kao i svi mladi ambiciozni njujorški slikari, nadrealističkim »automatizmom« misleći pri tome na metode zaobilazjenja normalne svjesne kontrole u pravljenju znakova i pisanju poezije. Međutim, dok su njegovi prijatelji otišli dalje i razvili vrstu slikarstva poznatu pod nazivom »apstraktni ekspresionizam« ili »action painting«, Baziotesa su i dalje neprekidno privlačile statičke ili »polagane« slike podsvijesti. Čudna i krhka stvorenja što ih je slikao često nalikuju na morska živa bića; one često »lebde« u poluprozirnom i fosforescirajućem mediju. Glavni oblik u *Bijeloj ptici* mogao bi doista biti ptica ili, štaviše, ameba ili neka druga jednostanična životinja. Ma kako Baziotove slike izgledale drugačije od očito energičnijih »izljeva« slikara Njujorške škole, njegovi stavovi prema kreativnom činu su vrlo slični njihovim. »Dok neki ljudi počinju sa sjećanjem ili doživljajem, a zatim taj doživljaj naslikaju, nekima od nas sam čin, sama radnja postaje doživljajem, tako da nam i nije potpuno jasno zašto uopće radimo na nekom djelu.« I: »Umjetnik se osjeća poput hazardera. On čini nešto na platnu i riskira

nadajući se da će se dogoditi nešto značajno.«



Robert Motherwell (r. 1915)

11. Automatizam B

Litografija u crnom na papiru Rives BFK, 76 × 52 cm. 1965/66. New York, Brooke Alexander Inc.

»Umjetnik je osoba koja ima razvijenu abnormalnu senzitivnost prema mediju . . . Ja ne iskoristavam takozvane slučajnosti u slikarstvu. Prihvaćam ih ako ih smatram prikladnim. Doista ne postoji nešto kao što je »slučajnost«; to je nešto poput usputnosti: tako se dogodilo, pa dobro, neka tako i bude. Čovjek neće da mu slika izgleda »proizvedena« poput automobila ili hljeba u voštanom papiru. Preciznost pripada svijetu strojeva — koji ima vlastite oblike ljepote . . . Slašem se s Renoirom koji je volio sve što je bilo rukom napravljeno.«

(Izvadak iz »Razgovor kod ručka« Roberta Motherwella, Smith College, Northampton, Massachusetts, siječanj 1963.)



Robert Motherwell (r. 1915)

12. U pet poslije podne

Kazein na lesonitu, 38 × 50 cm. 1949. New York, zbirka Helene Frankenthaler.

Motherwell je studirao filozofiju, estetiku i povijest umjetnosti na univerzitetima Harvard i Columbia, New York, prije negoli je postao ugledni član Njujorške škole koncem četrdesetih godina i pedesetih godina. Kao i većina svojih kolega bio je pod jakim utjecajem nadrealista i mnogo je naučio od čileanskog slikara Roberta Matte koji je također izvršio veliki utjecaj na Gorkyjev umjetnički razvoj (vidi sliku 1). Tipično je da je Motherwell htio dovesti slikarsku slučajnost ili automatsku gestu u ravnotežu s planiranom i strukturiranom kompozicijom. Poput većine umjetnika dvadesetog stoljeća zaokupljalo ga je otvoreno prihvaćanje plošnosti površine slike ili, kako se to često kaže, »očuvanje integriteta plošnosti slike«. Tako, na primjer, u svojim crno-bijelim slikama Motherwell nikada ne dopušta crnim oblicima da *potpuno prevladaju* bijelu podlogu, već ona ulazi u crne rubove kroz slobodno nanijetu boju.



Franz Kline (1910—1962)

13. Mahoning

Ulje na platnu, 200×250 cm. 1956. New York, Whitney Museum of American Art (poklon društva Friends of the Whitney Museum).

Nakon dugog školovanja na raznim umjetničkim školama, uključujući godinu dana provedenu u Londonu na Heatherly's Art School, Kline je doživio skromni uspjeh kao figurativni umjetnik u New Yorku četrdesetih godina, slikajući uglavnom portrete i ulične scene. Pri završetku desetljeća on postupno simplificira svoje oblike u crno i bijelo, sve dok, 1950. godine, sve njegove slike na njegovoj prvoj samostalnoj izložbi nisu postale posve apstraktne. Kline je izrazio svoj stav prema činu slikanja i stvaralaštvu slično kao i Jackson Pollock, naglašavajući važnost direktnog, a ne unaprijed smišljenog pristupa. O svojim velikim crno-bijelim gesturalnim slikama, snažna izgleda, nabijenima energijom, Kline je rekao: »To su slikovni doživljaji. Ja unaprijed ne odlučujem da ću slikati određeni doživljaj, ali samim činom slikanja to postaje za mene pravi doživljaj. To nije simbolizam, kao što to nije ni kaligrafija.« Kao i Motherwella, zaokupljala ga je struktura i poštivanje površine slike. Nije dopuštao iluzionistički prostor i dubinu i, poput Motherwella, njegova obrada odnosa figura/podloga bila je sve samo ne prostodušna. Jednom je

objasnio: »Ljudi ponekad misle da ja uzimam bijelo platno i na njemu naslikam crni znak. No, to nije istina. Ja slikam i bijelo i crno, a bijelo je isto tako važno kao i crno.«



Willem de Kooning (r. 1904)

14. Bez naslova

Litografija štampana crno, 108 × 78 cm. 1960. New York, Museum of Modern Art (poklon gdje Bliss Parkinson).

Tehnika litografije, kojom se glatka površina kamena obrađuje tako da prihvati sliku izvedenu tekućom tintom što se zatim štampa na papir, savršeno odgovara apstraktnom ekspresionizmu. Na ovoj slici je de Kooningova automatska gesta snimljena u svojoj svojoj neposrednosti. Struktura znakova i brzina kojom su napravljeni jesu jedna te ista stvar. Slikareva radnja postaje slikom — ili, bolje rečeno, slika je rezultanta njegove akcije i korištenog materijala. Izoštrene, slobodno rasute mrlje od tinte neposredna su posljedica automatske geste te su stoga dio tog postupka. Iskreno otkrivanje metoda važna je tema u povijesti moderne umjetnosti. De Kooning je neko vrijeme u svom slikarstvu upotrebljavao dekorativski brzo sušeći emajl, a sada je upotrijebio običnu krpu za pranje poda za svoju prvu litografiju. Nježni i krhki slikarski kist ne bi mogao dati tako snažan zamah poteza i bio bi beskoristan.



Hans Hofmann (1880—1966)

15. Efervescencija

Ulje, tuš, kazeinska boja i emajl na šper-ploči, 137×90 cm. 1944. Berkeley, University of California Art Museum (poklon umjetnika).

Hofmann je Evropljanin koji je uvelike doprinijeo umjetničkom životu u New Yorku, i kao slikar i kao nastavnik. Rodio se u Bavarskoj te je najprije studirao prirodne nauke i matematiku. Proveo je deset godina u Parizu studirajući umjetnost, od 1904. do početka Prvog svjetskog rata, doživio procvat fovizma, te razvoj i zrelu fazu kubizma. Upoznao je Matissea, Braquea i Picassa i dobro je poznavao Delauneya. Pošto je ljeto 1930. i 1931. proveo kao predavač na University of California u Berkeleyu, emigrirao je 1932. u Sjedinjene Države gdje je postao jedna od najvažnijih ličnosti u razvoju apstraktnog ekspresionizma. Njegove slike početkom četrdesetih godina su apstraktne; njegove površine su aktivne i pokazuju primjenu boje koja je energična i inventivna. Hofmann je primijenio postupak kapaanja i štrcanja boje nekoliko godina prije Pollocka.



Adolph Gottlieb (r. 1903)

16. Protuteža

Ulje na platnu, 270 × 225 cm. 1959. SAD, Privatna zbirka.

Kao i ostali pripadnici Njujorške škole Gottlieb je naslijedio ponešto od nadrealista. No, dok je drugima nadrealizam služio kao odskočna daska za vlastitom, individualnom slobodom, Gottlieb prvenstveno ostaje imaginist, stvaralac slikovnog pisma kojim prikazuje nepovezane znakove i simbole. Međutim, 1957. započinje opsežan ciklus slika koji je nazvao »Bursts« (prsnuća); sve te slike pokazuju, na praznoj matrici, dvije glavne komponente ili karakteristike: eksploziju boje dolje i lebdeće sunce gore. Umjetnik suprotstavlja i uspoređuje ta dva oblika: slobodna, neformalna ekspresionistička masa koja eksplodira, suprotstavlja se kontroliranoj geometrijskoj formi nježnih rubova. Djela te vrste vizuelno su povezana s ekspresionističkim i gesturalnim ogrankom Njujorške škole, ali i s koloristima kao što je Rothko.



Mark Rothko (1903—1970)

17. Crveno na kestenjastom

Ulje na platnu, 265 × 237 cm. 1959. London, Tate Gallery.

To je jedna od osam slika, datiranih 1958. ili 1959., koje je Rothko poklonio Tate Gallery, što su prvobitno bila zamišljene kao zidne kompozicije za jednu od prostorija poznate Seagram Building u New Yorku, koju je projektirao arhitekt Mies van der Rohe. Kad je Rothko doznao da će ta prostorija biti luksuzni restoran, odlučio je da zadrži svoje slike. Previše su sumorne i ozbiljne da bi služile kao pozadinska dekoracija bezbrižnim gostima. Prije bi se reklo da su one, poput svih Rothkovih zrelih djela, stvorene za tihu kontemplaciju. Rothkova »specijalnost« je intimna harmonija ili disharmonija boja gdje su oblici kompozicije jednostavni i nenametljivi. Upotrebljavajući velika platna (tri slike u Tate Gallery iz grupe Seagram široke su gotovo 5 metara), Rothko dopušta boji da ispuni cijelo vidno polje, tako da promatrač nesvjesno postaje svjestan finog i suptilnog odnosa boje i gustoće, dubine prostora i opipljive površine.



Phillip Guston (r. 1913)

18. Povratak

Ulje na platnu, 177×198 cm. 1956/68. London, Tate Gallery.

Slike Phillipa Gustona neki nazivaju »apstraktnim impresionizmom« zbog sjajnosti boja. Phillip Guston se u mnogome razlikuje od apstraktnih ekspresionista. On radi, prerađuje, struže i poravnava. On obično ne prikazuje kompoziciju preko cijelog platna, nego umjesto toga pruža centralnu masu debelo teksturirane, sočne boje. *Povratak* je dobar primjer Gustonove zrele apstrakcije koju je dostigao sredinom pedesetih godina. Oblici nastali debelim namazom boje i jakim potezima kista pokazuju pažnju koju je posvetio površini i njezinoj aktualnosti. Način na koji je energija centralizirana — zapravo ona je pomalo ekscentrična — te manje napeta, gotovo prozračna kvaliteta područja na rubovima i u kutevima te slike pokazuju Gustonov afinitet prema evropskoj umjetnosti, osobito prema kubistima.



Henri Matisse (1869—1954)

19. L'Escargot

Gvaš na papiru, 284 × 284 cm. 1953. London, Tate Gallery.

U razdoblju što ga nazivamo suvremenim veliki francuski slikar Henri Matisse je već stari majstor. Počeo je slikati u devetnaestom stoljeću te je učio od impresionizma. Međutim, njegovi *gouaches découpées* nastali u posljednje četiri godine njegova života, isto su tako neposredni, na svoj način, kao i djela slikara američke škole koji su bili Matissoovi suvremenici. Matisse je izrezivao oblike iz papira, na koje su već nanešene jasne, plošne boje u gvašu, a zatim ih lijepio na podlogu. Uspoređivao je to rezanje s crtanjem i graviranjem, »crtanje škarama, izrezivanje žive boje...« *L'Escargot* — Puž — odabran je kao naziv za tu sliku zbog spiralne kompozicije, na kojoj su uravnotežene boje različitog intenziteta i gustoće tvoreći veliko djelo veličanstvene mirnoće. Mnoge istančanosti na toj slici zahtijevaju sate i sate kontemplacije. 1948. godine Matisse je napisao: »Umjetnik se mora poistovjetiti s prirodom, izjednačiti se s njezinim ritmom.« Gotovo identičnu misao izrekao je istovremeno u New Yorku Matisseov gorljivi sljedbenik Robert Motherwell.



Alberto Burri (r. 1915)

20. Sacco e Rosso (Vreća i crveno)

Tkanina za vreće, ljepilo i plastična boja na platnu, 85 × 100 cm. 1954. London, Tate Gallery.

Burrijev ciklus *Sacchi* — djela u kojima upotrebljava tkaninu za vreće — datira od 1952. godine. Taj materijal, često istrošen i oštećen, ponekad i grubo pokrpan, za Burrija je intenzivno i osobno značajan. Bio je u sanitetskoj službi talijanske vojske u sjevernoj Africi, a započeo je karijeru umjetnika u logoru za ratne zarobljenike. Tkanina, koja se ponegdje čini umrljana krvlju, otkriva patnje i tragediju koje je on bio svjedokom. Crvena podloga te slike — *Rosso* — također simbolizira prolivenu krv. U nekim drugim dijelima Burri je djelomično spalio i pougljenio svoj materijal, ostavljajući svima vizuelni dokaz tog čina uništenja. On prepušta teret ekspresije gotovo potpuno materijalu. Njegova ranjivost je simbol ranjivosti čovjeka, stanje kojega su većina umjetnika bili i te kako svjesni u poslijeratnom periodu.



Georges Mathieu (r. 1921)

21. Les Capétiens Partout

Ulje na platnu, 298 × 595 cm. 1954. Pariz, Musée National d'Art Moderne.

Mathieu je bio začetnik »abstraction lyrique«, što je francuski ekvivalent za »action painting«. Informel i tašizam su nazivi koji praktički znače to isto. Mathieu i njegovi prijatelji htjeli su slikati apstraktne slike koje neće slijediti geometrijsku tradiciju Modriana niti biti klasične. Razvio je metodu brze kaligrafske geste da bi stvorio složenu skupinu predodžbi na pusto obojenoj podlozi. U spontanosti njegovih poteza ima nečeg autoportreetskog, što podsjeća na nadrealizam, ali način na koji Mathieu iskorištava vizuelnu kvalitetu boje — *matière* — teče usporedo s radom njegovih američkih suvremenika. »Mokri« tragovi i mrlje boje omogućuju promatraču da »čita« Mathieuove pokrete tijela dok je radio na toj velikoj slici. Mathieu se rodio u Boulogneu, a u Parizu djeluje od 1947. godine.



Antonio Tapiès (r. 1923)

22. Ochre Gris LXX

Ulje, lateks i mramorna prašina na platnu. 260 × 193 cm. 1958. London, Tate Gallery.

Nakon studija prava na univerzitetu u Barceloni, svom rodnom gradu, Tapiès je sam učio slikati potkraj četrdesetih godina. On i drugi mladi katalonski umjetnici formirali su grupu pod nazivom »Škola Altamire« prema slavnim slikama u altamirskoj špilji. Tapièsova djela, poput onih u Altamiri, imaju bogate, reljefne površine i veliku taktilnu privlačnost. On miješa mnogo različitog materijala u svoju boju te prisiljava zrnatu, urezanu površinu slike da bude jedino sredstvo ekspresije, slično Burriju (slika 20). Pod naslovom »Ništa nije nedostojno« Tapiès je 1970. godine napisao: »U svemu onome što je praiskonsko, što je najjednostavnije, u slamci, pa čak i u balegi i samoj smrti, voljeli mi to ili ne, nalazi se sve što je potrebno za stvaranje čitavog novog ciklusa života.« Sir Robert Penrose, pisac i nadrealistički slikar, opisuje Tapièsova djela kao »slike za slijepce«. »Naše oči«, piše Penrose, »ponašaju se poput prstiju kad slijede puteve bez zapreka, ravne i brze ili mukotrpne i polagane, koji nas vode kroz suha, neukroćena područja okruženim oštrim rubovima i opipljivim upozorenjima. On nas vodi tragovima koji govore o proteklim događajima baš kao što bore na staračkom licu otkrivaju ne-

kadašnje emocije. On nam pokazuje rane što
zjape na koži i ožiljke u kojima su rješenja za
naše vlastito tumačenje.«



Pierre Soulages (r. 1919)

23. Peinture

Ulje na platnu, 193 × 129 cm. 1957. Pariz, Musée d'Art Moderne.

Soulages se rodio u Rodezu, u Massif Centralu, središnjem dijelu južne Francuske. Rodez je blizu Conquesa, sa slavnom romaničkom opatijom Sainte-Foy. Tamni interijeri Sainte-Foya i drugih romaničkih crkvi, njihova stroga skulptura i menhiri — uspravni prethistorijski megaliti — što stoje u okolini, sve je to uvelike utjecalo na duh Soulagesova djela koje je tamno, svečano, dostojanstveno. Njegovo je djelo u posebnom smislu neposredno i primitivno, poput kraja u kojem se rodio. Soulages slika masivnim potezima kista koji istovremeno prikazuju boju i konstrukciju slike. Svjetlo probija kroz debelu bazu boje kao da probija svjetlo. Površine njegove boje variraju od debelog impasta do tanke prozirnosti. Njegov impasto je sjajan i baršunast. Ponekad kistom označava nešto što ne znamo rastumačiti. Ti se znakovi katkada doimaju čak i kaligrafski. Međutim, ma koliko Soulagesove slike bile metaforične, one afirmiraju vlastitu neposrednu fizičku prisutnost i stvarnost. One su samosvojne.



Valerio Adami (r. 1935)

24. Interno con figura e poltrona (Interijer s figurom i naslonjačem)

Akrilna boja na platnu. 103 × 81 cm. 1968. Bruxelles, zbirka Renée Withofsa.

Valerio Adami je talijanski umjetnik, rođen u Bologni. Na prvi pogled čini se da upotrebljava jednostavnu grafičku tehniku koja zanima Roy Lichtensteina ili Patricka Caulfielda (vidi slike 67, 82). Međutim, uskoro postaje očito da Adami projicira predodžbe i mješavine predodžbi iz vlastite glave, a ne iz masovnih medija. Sve što vidite na njegovim slikama ima neko lično značenje, vezano uz umjetnika: on miješa ono što vidi s onim čega se sjeća, što odavno pamti. Rezultat je nadrealistički, a on dolazi do njega crtežem, neprestano podešavajući i premještavajući svoje linije, sve dok ne dobije zadovoljavajući kompleks predodžbi. U tom trenutku, Adami se služi istim mehaničkim tehnikama što ih koriste mnogi slikari pop-arta: on upotrebljava projektor za povećavanje svog vrteža na platnu na kojem on to vjerno reproducira. Napokon, nanosi boju u plošnim, ravnomjernim poljima prema prethodno zamišljenom nacrtu, točno onako kako su to radili apstraktni koloristi i Adamijevi suvremenici Frank Stella i Kenneth Noland.



Terry Frost (r. 1915)

25. Zima 1956., Yorkshire

Ulje na dasci, 245 × 130 cm. 1956. London, Tate Gallery.

U Drugom svjetskom ratu Terry Frost bio je komandos u britanskoj vojsci, a zatim je pao u zarobljeništvo. U logoru za ratne zarobljenike počeo je slikati, a poslije rata studirao je na Camberwell School of Art u Londonu. Povezao se s grupom St. Ives u Cornwallu i konačno postao profesor umjetnosti na univerzitetu u Leedsu. Tada (1954/56) je i upoznao je pejzaže jorkširskih dolina i — kao mnogi umjetnici prije njega — osjetio strahopoštovanje prema njihovoj veličanstvenoj krševitosti. Poput mnogih britanskih umjetnika, naročito onih iz St. Ivesa, Frosta zanima sinteza vlastitih životnih iskustava i prirode s umjetnošću stvaranja slika. Kao apstraktni slikar on je rekao: »Oduvijek su me zanimale sve mogućnosti rada s linijom, kad prelaziš s ravne crte na kružnicu. Možeš je tako i ostaviti da se nikada ne spoji — polukružnica će se nastaviti u beskonačnost — kosina crte, brzina crte, nada crte, neizvjesnost crte, nagib crte; napeta crta, nena-peta crta; krivulja, kut, sve se može učiniti crtom.« U **Zimi 1956., Yorkshire**, crte i istančane boje i bjelina ne izražavaju samo pejzaž, nego i Frostov doživljaj sanjkanja u tom kraju. Vertikalnost pokazuje strme padine, odsutnost linije ho-

rizonta. Svoje oduševljenje igrom u snijegu s ostalim umjetnicima prenio je u oduševljenje stvaranja te slike.



Alan Davie (r. 1920)

26. Bijeli čarobnjak

Ulje na platnu, 150 × 240 cm. 1956. London, Peter Stuyvesant Foundation.

Alan Davie, Škot, školovao se, prije odlaska u rat, u Edinburghu na College of Art. Prvu samostalnu izložbu održao je u Edinburghu 1946. godine. 1948. i 1949. radio je u Francuskoj i Italiji, živeći od stipendije, i u Veneciji vidio djelo Jacksona Pollocka. Davie je i jazz muzičar, a bavi se i kreiranjem nakita. Ta tri faktora — Pollock, jazz i nakit — oslobodili su Daviejevo slikarstvo, osobito u korištenju boje. Sve njegove slike ovise o dubokom i sigurnom smislu za pokrete i **tempo**. Daviejevi oblici i njihova konfiguracija pokazuju ljubav prema prethistorijskoj ritualnoj magiji i njegove predodžbe nalikuju na keltske magične simbole — neposredne i elementarne, ali nejasne i nepristupačne modernom umu u klopki racionalizma.



Victor Pasmore (r. 1908)

27. Četvrtasti motiv, plavo i zlatno: pomrčina

Ulje na platnu, 45 × 60 cm. 1950. London, Tate Gallery.

Victor Pasmore duboko je utjecao na najmanje jednu cijelu generaciju britanskih umjetnika, i svojim primjerom kao umjetnik i svojim nastavničkim radom. Njegove prve slike su »reprezentacionalističke«, pa čak da je i prestao raditi 1946. sigurno bi zadržao reputaciju kao vrlo nadaren, savršen i senzitivan umjetnik. Njegovi pejzaži iz početaka četrdesetih godina, slike Temze kod Hammersmitha i Chiswicka, nezaboravna su umjetnička djela, a njegovi aktovi iz istog razdoblja čine ga najboljim slikarom aktova u povijesti britanske umjetnosti. Od 1947. Pasmore je sam tražio svoj put do vlastitog oblika apstrakcije, neovisno o suvremenom razvoju u Americi ili Evropi. **Četvrtasti motiv** je prijelazno djelo u kojem se još naziru tragovi pejzaža iz predgrađa. Jednostavni oblici ulične opreme i saobraćajni znakovi vide se u donjoj polovici, dok na gornjoj sunce isijava vangogovsko svjetlo na prozračnoj pozadini. No, to djelo prikazuje najmanje dvije glavne teme apstrakcije: koegzistenciju dvaju različitih oblika organizacije i pojam prijelaza ili metamorfoze jednog sistema ili stanja u drugo.



Ben Nicholson (r. 1894)

28. Feb. 28—53 (vertikalne sekunde)

Ulje na platnu, 75 × 42 cm. 1953. London, Tate Gallery.

Prije Bena Nicholsona u britanskoj umjetnosti bilo je malo velikih **plasticista**. Istaknuti britanski umjetnici bili su uglavnom ilustrativni pjesnici ove ili one vrste: Hogarth, Blake, Rossetti, Burne-Jones, Beardsley. Nicholson je, međutim, majstor stvaranja slika. To djelo je savršen esej o nizu tema koje su Nicholsona zaokupljale više od dvadeset godina: smještavanje i određivanje razmaka između oblika koji su međusobno ovisni; deskriptivna i ne-deskriptivna linija. Ovdje on pokazuje značenje koje se može dobiti suprotstavljanjem površina i tekstura; neke su ograničene linijom, druge ne. On također pokazuje naoko lako postignuto majstorstvo ravnoteže boje i, dakako, crtačku vještinu. Isto tako uživa, u tom djelu i u mnogim drugim, da prikaže nešto defektno, nespretno, te da tome dade prirodnu ulogu u cijelom elegantnom crtežu. Tako, na primjer, ravnomjerno raspoređene rupe duž gornjeg i desnog ruba, koje su nastale ponovnim natezanjem platna, uključene su očito kao **namjerni** elementi u kompoziciju.



Patrick Heron (r. 1920)

29. Slika vodoravnih pruga: studeni 1957 — siječanj 1958

Ulje na platnu, 270 × 150 cm. 1957/58. London, Tate Gallery.

Patrick Heron živi u Cornwallu već mnogo godina, pa čak i apstraktna slika poput ove može odraziti umjetnikov svakodnevni susret s prekrasnom prirodom poluotoka Penwith. Heronova kuća postavljena je visoko iznad klisura i gleda daleko na Atlantski ocean. Prema riječima Ronalda Alleya, kustosa za modernu umjetnost u Tate Gallery, Patrick Heron je shvatio da njegove prugaste slike »pomalo nalikuju na zalaz sunca iznad mora — pojavu koja se često može promatrati iz njegove kuće u Zennoru i koja ga je možda podsvjesno inspirirala.« (**Studio International**, srpanj/kolovoz, 1967.). Patrick Heron je nekoliko puta naglasio da je zaokupljen svojstvima boja. Upravo zbog toga ograničio je **oblik i kompozicijsku** kompleksnost, u tom djelu i u ciklusu kojem ono pripada, tako da se i on i promatrači mogu koncentrirati na primicanje i uzmicanje različitih ravina boja. U tom specifičnom djelu, koje je prvobitno bilo namijenjeno arhitektonskom objektu, **iluzije** prostora stvorene bojama bile bi u odgovarajućem odnosu sa **stvarnim** prostorima neke

izdavačke kuće.

Patrick Heron je prije svega slikar, ali i pisac. On je prvi britanski kritičar koji se oduševio poslijeratnim razvojem umjetnosti u Americi, a i o evropskoj suvremenoj umjetnosti piše oduševljeno. (Kao kritičar **New Statesmana** hvalio je djela Soulagesa kad je potonji bio još nepoznat.) Još kao mladi povjesničar umjetnosti Heron je objavio korisnu monografiju o Vlamincku 1947. godine kada je postojalo vrlo malo literature o tom velikom fovistu.



Roger Hilton (1911—1975)

30. Listopad 1956.

Ulje na platnu, 75×100 cm. 1956. London, Privatna zbirka.

Roger Hilton je studirao u Londonu na školi Slade kod slavnog profesora Henryja Tonksa, te nekoliko godina u Parizu kod Rogera Bissière. U svojim zrelim radovima Hilton se pokazao nadasve prirodnim slikarom, umjetnikom kojemu je slikanje bilo neposredan, introspektivan ali, naravno, ni u kojem slučaju nemaran čin. Možda je Hiltonu slikanje bilo poput **igranja**. U svim njegovim djelima sačuvan je osjećaj spontanog; u razdoblju kojim vlada pristup formule svaka njegova slika odlikuje se nevinošću i čistoćom. To ni u kojem slučaju ne znači da je Hilton bio naivan ili prostodušan; posve suprotno. »U kritičnim momentima povijesti čovjeka kakve danas proživljavamo, nema isprike za ludovanje«, rekao je jednom, i »kombinacija umjetnik-slika je totalni stroj koji predstavlja jedno od bitnih ticala — intuitivne prirode — što ih čovjek koristi u istraživanju svoje okoline.«



Bryan Winter (1915—1975)

31. River Boat Blues

Ulje na platnu, 110×140 cm. 1956. London, Peter Stuyvesant Foundation.

Wynter se nastanio u Cornwallu 1945. te je s vremenom postao vodeći umjetnik grupe St. Ives, zajednice umjetnika koji žive na poluotoku Penwith što se proteže od St. Ivesa do Land's End. Jarka bijela svjetlost St. Ivesa, okrenutog prema hiljadama kilometara Atlantskog oceana, privlači mnoge umjetnike, uključujući kiparicu Barbaru Hepworth. Apstraktne slike Bryana Wyntera odražavaju njegovu opčinjenost svjetlom. Na slici **River Boat Blues** svjetlo se odbija od obližnje vode, površina koja se neprestano kreće i treperi. Wynterova zaokupljenost svjetlom navela ga je, šezdesetih godina, da izradi niz kinetičkih konstrukcija na čijem se reflektirajućim površinama može razabrati kaleidoskopski raspored boja.



Peter Lanyon (1918—1964)

32. Thermal

Ulje na platnu, 180 × 150 cm. 1960. London, Tate Gallery.

Lanyon se rodio u St. Ivesu i njegov umjetnički ciklus počinje kornvolskim pejzažima čuvstvenog, lirskog stila. Zatim se, pod utjecajem Bena Nicholsona i Nauma Gaboa, latio apstrakcije. (Ruski konstruktivistički kipar Gabo održava tijesne veze s grupom St. Ives otkako je prvi put posjetio Englesku (1935. godine). U njegovu zrelom stilu, kojeg je **Thermal** dobar primjer, pejzaž ostaje inspiracija njegovih slika iako vrlo malo vizuelnih elemenata upućuje na to. Od svih umjetnika grupe St. Ives Lanyon je možda najbolje poznavao krajolik tog područja. poznavao ga je sa zemlje, ali i iz zraka. Kao jedriličar mogao je stvarno osjetiti toplinu što je odaje vriština. **Thermal**, kao što to implicira i sam naslov, je **akciona** slika koja izražava fizički, tjelesni doživljaj pejzaža kao i pogled na nj. U dvadesetom stoljeću Cornwall je Lanyon bio ono što je Suffolk predstavljao Constableu u devetnaestom vijeku. Lanyon je bio svjestan te veze kad je napisao »moja umjetnost slijedi Constablea — naći ćete je na živicama.«



Roger Hilton (1911—1975)

33. Akt 1962 (akt četveronoške)

Ugljen na papiru, 27 × 21 cm. 1962. London, privatna zbirka.

Kao što Hiltonove slike, sa svojim senzualnim površinama, pokazuju koliko mu je vjerojatno koristila dugotrajna veza s pariškim umjetnicima, naročito s Rogerom Bissièreom, **Akt 1962** nas podsjeća da je Hiltonov prvi majstor bio veliki crtač škole Slade, Henry Tonks. Hilton nije nikada bio teoretski apsktrakcionista. On je vjerovao da apstrakcija predstavlja neophodan stadij u stvaranju novog likovnog jezika, nakon kojeg punovaljana predodžba ponovno postaje moguća.



Graham Sutherland (r. 1903)

34. Dva uspravna oblika u crnom

Litografija, 34 × 27 cm. 1950. Canberra, National Museum.

Dvije figure na ovoj litografiji kao da potječu iz svijeta snova. Prikazane su gotovo poput skulptura, zanemarujući dvodimenzionalno oblikovanje površine. Figure zaista pokazuju srodnost s romantičnim kiparstvom tog razdoblja — npr. Picassovim. Čini se da je Sutherlandov primjer mnogo koristio mlađim kiparima u Engleskoj, kao što su Elizabeth Frink i Bryan Kneale.



Graham Sutherland (r. 1903)

35. Porijeklo zemlje

Ulje na platnu, 428×327 cm. 1950/51. London, Tate Gallery.

Povijest će nesumnjivo svrstati Sutherlanda među najveće britanske umjetnike dvadesetog stoljeća. Njegov rad je mješavina nadrealističkog likovnog materijala i tradicionalnog engleskog romantizma, posebno povezana sa zemljom. Likovni elementi **Porijekla zemlje** stvoreni su u razdoblju kad je Sutherland provodio mnogo vremena u južnoj Francuskoj. Tu je on otkrio intenzivno zanimanje za bodljikave biljne oblike, oblike insekata i fosile, iz kojih je izveo vizuelne zamisli tajnovita i zlokobna karaktera.



Ivon Hitchens (r. 1893)

36. Šuma, okomito i vodoravno

Ulje na platnu, 52×117 cm. 1958. London, Tate Gallery.

1959. Hitchens je pisao galeriji Tate, iz svoje kuće u Sussexu, da je ova slika jesenski rad stvoren »neposredno u prirodi (kao što to uvijek radim kod ovakvih radova). Tema je plantažna šuma nedaleko od ove kuće. Naslikao sam mnoge aspekte tog istog prilaza — u svim godišnjim dobima otkako smo se ovdje doselili prije devetnaest godina« (**Katalog galerije Tate modernih britanskih slika, crteža i kipova, 1964.**). Iako ovdje nema nikakvih detalja koji bi se mogli jasno prepoznati, ova slika precizno dočarava osjećaj krajolika Sussexa u jesen. Hitchens je očito radio brzo i neposredno te na taj način očuvao svježinu vlastita doživljaja, čak i kad je proučavao isto mjesto gotovo dvadeset godina. Veličina platna svojstvena je Hitchensu koji se savršenim osjećajem za format aktivira dužinu ritmičkim apstraktnim mrljama boje.



Frank Auerbach (r. 1931)

37. Akt E. O. W.

Ulje na platnu, 50 × 76 cm. 1953/54. London, Tate Gallery.

Kad ih gledamo izbliza Auerbachove slike nalikuju na modele pejzaža, i njihove bogate površine ljeskaju se poput sloja vulkanske taložine. Auerbach nam vidom pruža **taktilni** doživljaj. Nema potrebe da dodirujemo površine njegovih boja da bismo u njima uživali, kao što nije potrebno dodirnuti ptičje pero da bismo procijenili njegovu teksturu ili krzno neke životinje da bismo shvatili njegovu debljinu. Frank Auerbach je britanski slikar koji se doselio u Englesku 1939. godine. Rođen je u Berlinu.



John Bratby (r. 1928)

38. Mrtva priroda s aparatom za prženje krumpira

Ulje na lesonitu, 132 × 92 cm. 1954. London, Tate Gallery.

U svom »Rječniku umjetnosti i umjetnika« (**Dictionary of Art and Artists**) Peter i Linda Murray definiraju **realizam** kao »traganje za bijednim i depri-mirajućim kao sredstvom za unapređenje života« i u likovnim umjetnostima i u literaturi. Danas, dvadeset godina kasnije, Bratbyjev realizam pedesetih godina je daleko od toga da bude pomodan. Usprkos tome, on je izrazio kvalitetu svog vremena na umnogome isti način kao što su to činili i pisci poput Kingsleya Amisa i Johna Osbornea u svojim danima »gnjevnih mladih ljudi«. Zahvaljujući slavi što ju je uživao pedesetih godina dobio je narudžbu za slike »genija« Gulleya Gimsona u filmskoj verziji Joyce Caryjeva romana »**The Horse's Mouth**«. Poput mnogih apstraktnih umjetnika tog razdoblja Bratby dozvoljava boji da živi i svojim životom i njegov je tretman uvijek živahan.



Jack Smith (r. 1928)

39. Majka kupuje dijete

Ulje na lesonitu, 180 × 120 cm. 1953. London, Tate Gallery.

Ovo je studentski rad stvoren u doba kad je, u Britaniji kao i drugdje, apstrakcija bila prevlađujuća tendencija među starijim umjetnicima. Zajedno s Johnom Bratbyjem, koji je također bio slikar s Royal College of Art i Smithov suvremenik (rođeni su iste godine), Jacku Smithu su kritičari odmah nadjeli naziv slikara »kuhinjskog sudopera«. Usprkos činjenici što se na slici zaista nalazi sudoper, to bi se jedva moglo nazvati »realističkom« slikom, za razliku od Bratbyjeva djela koje je pretrpano detaljima. **Majka kupuje dijete** sastoji se od širokih oblika i površina u stanju mirne ravnoteže. Slika je više simbolistička nego realistična. Ako je i tužna, to je tuga ranog Piccassa. Tema, majka i dijete, je arhetipska i vječna, i samo nam minimalni suvremeni domaći detalj u Smithovoj dostojanstvenoj slici pomaže da je smjestimo u dvadeseto stoljeće. Smith je nastavio slikati potpuno drugačijim stilom, i njegovi kasniji radovi su apstraktni.



William Scott (r. 1903)

40. (gore) Mrtva priroda s ribom



Olovka, 55 × 75 cm. 1956. New York, zbirka Sandre Thompson.

(dolje) Crnobijela kompozicija



Ulje na platnu, 88 × 98 cm. 1953. London zbirka gđe William Scott.

Scott je prvenstveno slikar mrtvih priroda, iako je slikao i figure i pejzaže. Početkom pedesetih godina pridružio se skupini britanskih umjetnika koji su težili apstrakciji. U toj grupi nalazili su se i Victor Pasmore i Roger Hilton. Međutim, Scottova apstraktna djela, kao što je **Crna i bijela kompozicija**, uvijek su zadržale jaku notu mrtve prirode. Već je 1953. posjetio New York te se upoznao s vodećim apstraktnim ekspresionistima, koji su ga snažno impresionirali, iako je tim jače shvatio svoje evropske korijene. Vrativši se u Englesku, u seosku osamu, Scott se okružio »predmetima koji su ostali glavni sastojci mog sižea — tavama, bocama i svim kulisama što ih je koristilo tako mnogo slikara prije mene... Poduže sam vrijeme crtao mnogobrojne crteže ugljenom i olovkom, često crtajući predmete na osnovi neposredna opažanja likova i oblika« (iz pisma Alanu Bownessu, u katalogu izložbe **William Scott** u galeriji Tate 1972.).

Jean Dubuffet (r. 1901)

41. Chaussée grenue

Crno-bijela litografija, 52×39 cm. Slika 1 iz albuma **Sites et Chaussées, Fascicule**, tom XVI, br. 199. 1959. Bazel, Galerie Beyeler.

Ova je litografija nastala u vrijeme kad je Jean Dubuffet, vjerojatno najzanimljiviji i najinventivniji francuski umjetnik svoje generacije, stvarao niz slika nazvanih **Texturologies**. U njima je izrazio svoje uživanje u doživljaju tla pod nogama. (Dubuffetovo djelo može se doimati apstraktno, ali u njemu uvijek ima sižea . . . to mogu biti zvizde ili šljunak). Dubuffet je opisao svoju tehniku slijedećim riječima: »Tresem kist nad slikom, koja je raširena na podu, te je prekrivam pjenom sitnih kapljica . . . Proizveo sam fino izrađene litografije što su se doimale poput materije što vrvi, žive i iskričave, koju sam mogao koristiti da prikazem komad tla ali je isto tako mogla podsjećati na sve moguće vrste neodređenih tekstura, čak i na galaksije i maglice!« Za ciklus koji je obuhvaćao **Chaussée grenue** Dubuffet je usvojio složene litografske tehnike kako bi postigao ugođaj poput onoga na **Texturologies**.



Lucian Freud (r. 1922)

42. (gore) Bolestan u Parizu

Bakrorez, 12,50 × 17,50 cm. Privatna zbirka.

Vidi bilješku za sliku 43.



Alberto Giacometti (1901—1966)

42. (dolje) Atelje s bocama

Litografija, 37 × 53 cm. Pariz, Galerie Maeght.

Giacometti je bio prvenstveno kipar koji je naslikao mnoge slike i briljantno crtao. Ovdje on s nekoliko brzih i spontanih poteza krejom oživljava prostor svog pariškog ateljea. Prostor je bio dominantna tema sveukupnog Giacomettijevog rada u poslijeratnom razdoblju. Njegove su figure ranjivi, krhki likovi **izolirani** u prostoru. Na ovoj litografiji jedan od njih, torzo žene utvrđen s nekoliko lakih znakova, ukočeno bulji preda se. Njen pogled odražavamo natrag, preko ateljea, do boca na drugoj strani.



Lucian Freud (r. 1922)

43. Interijer u Paddingtonu



Ulje na platnu, 150×113 cm. 1951. Liverpool, Walker Art Gallery.

Napeti osjećaj, tjeskoba što se nazire u ova dva djela, utjecali su čini se na sve najsnažnije britanske umjetnike neposrednog poslijeratnog doba kao što su Bacon, Sutherland i Henry Moore. Bilo je to sumorno razdoblje u kojem su svi užasi rata izišli na vidjelo, i kada je čovječanstvu prvi put u povijesti zaprijetilo potpuno uništenje. Usprkos tome, reakcija tih umjetnika bila je posve individualna; Lucian Freud zaista nije nikada pripadao nikakvom pokretu. U Freudovim radovima napetost je izražena neopuštenim jakim izoštrajanjem; nema perifernog viđenja niti ublažavanja na rubovima. U svakoj slici figura zuri, razrogačenih očiju, ali taj pogled nije uperen u gledaoca već prije usmjeren nekom unutarnjom tjeskobom. Freud koristi oblike flore kao istaknute emocionalne ključne signature. Na slici **Interijer u Paddingtonu** drvo u prednjem planu, bodljikavo, egzotično, je grabežljivac, a njegova ljudska žrtva je pritiješnjena uza zid. (Ova je slika nastala iste godine kad je objavljen slavni roman Johna Wyndhama **The Day of the Triffids**). Slično tome, i radirana ruža na slici **Bolestan u Parizu** (slika 42 gore) djeluje bolesno, ali ipak prijeteći pruža bodljikavi list iznad ljudske glave.

Sidney Nolan (r. 1917)

44. Glenrowan

Ripolin na lesonitu, 90 × 120 cm. 1956/57. London, Tate Gallery.

Sidney Nolan je do sada najpoznatiji australski slikar dvadesetog stoljeća. Rođen je u Melbourne, Victoria, a slikati je počeo 1938. Međutim, tek se poslije rata posvetio temama koje su ga proslavile. Njegov ciklus o Nedu Kellyju najavio je slikarevu zaokupljenost jednim australskim mitom, a njegovi pejzaži odražavaju tipično australsku tjeskobu — strah od užasa i nasilja divljine. Nolanov likovni repertoar i stil kojim ga on izražava bliski su evropskom nadrealizmu.



Andrew Wyeth (r. 1917)

45. Christinin svijet

Tempera na gesso ploči, 82 × 123 cm. 1948. New York, Museum of Modern Art.

Golemi uspjeh što ga je postigao Andrew Wyeth, rođen u Pennsylvaniji, potječe još iz doba njegove prve samostalne izložbe što je održana u New Yorku 1937. godine. Tom prilikom prodao je sve što je bilo izloženo u galeriji za dvadeset i četiri sata. Danas je on najpopularniji slikar Amerike. **Christinin svijet** povezan je s američkom realističkom tradicijom devetnaestog stoljeća (u smislu u kojem je ona predstavljena, na primjer, djelom Thomasa Eakinsa), kao i s američkim regionalistima ranog dvadesetog stoljeća. Širina razmjera ovog pejzaža je tipično američka, kao i oporost rijetkih, npr. arhitektonskih detalja. Usamljena djevojka postavljena prema travnatom prostranstvu, lica okrenuta prema horizontu, stvara nelagodan ugođaj koji je nekako vanzemaljski i srodan nadrealizmu.



Francis Bacon (r. 1909)

46. Studija za portret na krevetu za sklapanje

Ulje na platnu, 197 × 146 cm. 1963. London, Tate Gallery.

Rođen u Dublinu, Bacon je uglavnom samouki umjetnik koji se u potpunosti posvetio slikarstvu pred kraj Drugog svjetskog rata. Trideset godina kasnije, veličanstvene retrospektivne izložbe u Parizu i New Yorku otkrile su puni opseg njegova djela i veličinu njegove ličnosti. Riječima Anne Seymour, Tate Gallery: »Bacon je nesumnjivo vodeći preporoditelj portreta današnjice. On je vratio portretu status što ga je imao kod Rembrandta. On to postiže bez službenog blagoslova i prelazi granice dokumentarnog«. Baconu je portret postao najambiciozniji mogući siže u slikarstvu, koji nadomješta glavne teme prošlosti: scene iz mitologije, povijesti i Bibliju. Bacon je većinu svojih tema prvi put prikazao na platnu koncem pedesetih godina. Sve su one naslikane ekspresionističkom neposrednošću te odražavaju Baconovu egzistencijalnu svijest o izoliranosti Pojedinca u teškim prilikama. U **Studiji za portret na krevetu za skapanje** figura je napravljena od raskidana mesa te je zarobljena u prozirnoj kutiji, i okružena spiralom bijelog stola ili ograde. Figura nije samo izolirana; ona je i ponižena zato što je **na ogled**. To je bespomoćna žrtva. Donji

dio platna je gol, a njegova oporost još je više naglašena mrljama boje što su na nju štrcnule poput krvi.



Nigel Henderson (r. 1917)

47. Glava čovjeka

Kolaž, 158 × 120 cm. 1956. London, Tate Gallery.

Površina ovog snažnog i zlokobnog lika načinjena je od komadića fotografija nebitnih i međusobno nepovezanih tekstura. Ni jedan jedini dio te montaže nije »lokalan« u odnosu na teksturu — čak ni oči. Hendersonov na zločinca nalik izum sličan je, u svom efektu i tehnici, fotomontažama berlinskog dadaiste Johna Heartfielda. Internacionalizam ovog djela naglašen je i sličnošću između njegove površine i **art brut** površina Jeana Dubuffeta (slika 41). Potonji je pobudio oduševljenje tzv. Nezavisne skupine (Independent Group), zatvorenog kruga londonskih intelektualaca i umjetnika, čiji je Nigel Henderson bio aktivan član početkom pedesetih godina. Grupa je dala intelektualnu podlogu za pojavu pop-arta. Značajno je da je Henderson upotrijebio fotografiju, medij koji je kasnije značajno doprinio pop-artu i fotorealizmu.



Robert Rauschenberg (r. 1925)

48. Almanah

Sitotisak i ulje na platnu, 240 × 150 cm. 1962. London, Tate Gallery.

Rauschenberg mnogo duguje apstraktnom ekspresionizmu, a to vrijedi i za njegova prijatelja Jaspera Johnsa (slika 49) s kojim je dijelio atelje u New Yorku. On je poznat po inovacijama što je ih unio u dva procesa — po »Combine« slikarstvu, što je njegov izum, te po serigrafiranju likova neposredno na sliku. U svojim »Combines« on je otišao dalje od kolaža uključujući cijele i zasebne predmete kao dio djela. Svrha toga je prodiranje na gledaočev vlastiti prostor, unošenje običnih predmeta kako bi se premostio jaz između umjetnosti i života. **Almanah** koristi serigrafirane fotografske likove u istu svrhu. Televizija i časopisi su samo dva medija, među mnogima, u kojima se predodžbe pojava koje su vremenski i prostorno vrlo odvojene ispremiješavaju radi svakodnevne potrošnje. **Almanah** možemo motriti kao, na primjer, novine.



Jasper Johns (r. 1930)

49. Nula kroz devet

Ulje na platnu, 135 × 104 cm. 1961. London, Tate Gallery.

U američkoj umjetnosti Jasper Johns i Robert Rauschenberg predstavljaju sponu između apstraktnog ekspresionizma i pop-arta. Pet godina, sve do 1960., dijelili su isti atelje, te mogli jedan drugoga kritizirati, iako se njihovo djelo posve razlikuje. Johnsove teme uključuju zastave, mete (poput onih što ih je koristio Nolan u posve drugačije svrhe) i brojeve. Sve su mu te teme davale predodređene kompozicije, kao što je to kasnije bio slučaj s bocama coca-cole kod Warhola. S tako ograničenim sižoom i kompozicijom, Johns je sebi dao punu slobodu s bojom. Njegovo manipuliranje bojom je vjerojatno najbogatije i najsočnije u umjetnosti uopće od 1945. Tema **Nula kroz devet** jesu brojke od 0 do 9, superponirane jedna na drugu. Ispod boje, brojke izgledaju kao da su slikane po šablوني, ali kretanje kista daje linijama tempo i snagu. Oblici su puni i zaobljeni. Ovo je **velikodušna** i sretna slika.



Helen Frankenthaler (r. 1928)

50. Planine i more

Ulje na platnu, 218×296 cm. 1952. New York, zbirka umjetnice (posuđena National Gallery of Art, Washington, D. C.).

Slijedeći primjer Jacksona Pollocka Helen Frankenthaler je crtala bojom neposredno na neobrađeno platno, postavljeno na pod a ne čavlicima pričvršćeno na zid. Poput Sama Francisa (slika 51), ona je dozvoljavala boji da živi svojim životom, tako da je kapima i mrljama dopušteno da ostanu na slici u svoj svojoj neposrednosti i otvorenosti. Također poput Francisa, ostavljala je velike površine golog platna kako bi svojim bojama dala prostora da »dišu« i šire se. Delikatni kolorit i tekstura boje na slici **Planine i more** predstavljali su otkriće za umjetnike Kennetha Noland i Morrisa Louisa kod su vidjeli to djelo 1953. Noland je za njega rekao: »Ona nam je pokazala kako da mislimo o boji i kako da je upotrebljavamo«, a Louis: »Ona je bila most između Pollocka i onoga što je bilo moguće«.



Sam Francis (r. 1923)

51. Around the Blues

Ulje i akrilna boja, 270×480 cm. 1957. i 1962.
London, Tate Gallery.

Poput mnogih američkih umjetnika Sam Francis je diplomirao prije negoli je sazreo kao slikar. 1950. je magistrirao iz povijesti umjetnosti na University of California. **Around the Blues** predstavlja dobar primjer njegova zrelog stila. To je još uvijek akciono slikarstvo ali lirske prirode. Nakupine boje nastavaju polje platna te se svojom slobodnom strukturom doimaju gotovo biološki, poput stanica.



Jules Olitski (r. 1922)

52. High A Yellow

Sintetski polimer na platnu, 225 × 380 cm. New York. Whitney Museum of American Art (poklon društva »Friends of the Whitney Museum«).

Olitski je rođen u Rusiji ali je kao dijete došao u Sjedinjene države. Olitski — kojeg često stavljaju u istu skupinu s Nolandom i Stellom — je jedan od njujorških umjetnika koji je šezdesetih godina prigovorio preblagoj automatskoj gesti apstraktnog ekspresionizma te predložio strogu i samozatajnu alternativu. Olitskijeva vrsta »minimalizma« značila je prikazivanje površine boje radi nje same. On je postupno smanjivao crtani kompozicioni događaj u svom djelu te isključio sve skulpturalne ili taktilne poticaje s platna, površinu kojeg je od 1965. nadalje prekrivao štrcanom bojom. Konačni efekt je često doslovno nebulozan tako da Olitski često priznaje doslovno postojanje površine s nekoliko širokih poteza boje na rubu polja boje.



Morris Louis (1912—1962)

53. Vav

Akrilna boja na platnu, 259 × 360 cm. 1960. London, Tate Gallery.

U povijesti suvremenog slikarstva stil i izgled slika vošingtonskog umjetnika Morrisa Louisa pripadaju kasnijem stadiju u odnosu na djelo Jacksona Pollocka, iako su oba umjetnika rođena iste godine. Louis je slikarski sazreo tek sredinom pedesetih godina, i djela što su ga proslavila stvorena su u godinama između Pollockove smrti 1956. godine i umjetnikove smrti 1962. Louis u stvari duguje smjer kojim je pošao jednoj slici Pollockove sljedbenice Helen Frankenthaler. 1953. on je s Kennethom Nolandom posjetio New York te tu vidio **Planine i more** (slika 50), što ju je Helen Frankenthaler naslikala godinu dana ranije. Louis je otišao dalje, nastojeći usavršiti jezik mrljanja svojih platna višestrukim slojevima tekuće boje, prozirnim filmovima koji ne ostavljaju osjećaj površine boje. Tekstura platna ostaje čitava. Iako su apstraktne, Louisove »koprenaste« slike nalikuju na goleme, uzvišene vodopade.



Frank Stella (r. 1935)

54. Sinjerli Variation 1

Fluorescentna akrilna boja na platnu, promjer 300 cm. 1968. New York, zbirka obitelji Harryja N. Abramsa.

Ova okrugla slika predstavlja praktički manirištičku varijaciju na prvobitne principe Stellinih ranih djela. Njegove kompozicije u ciklusu crnih platna iz 1958/59. sastojale su se samo iz pruga, paralelnih s rubom okvira. One su odražavale strukturu i napetost okvira za rastezanje platna te su bile »nepovezane« (non-relational), slično trakama boje u Nolandovim na mete nalik slikama istog datuma (vidi sliku 55). Kada je, mnogo kasnije, Stella usvojio okrugli format za svoj ciklus »protraction«, kojeg je **Sinjerli Variation 1** dobar primjer, njegove su namjere bile daleko manje stroge. Ovdje je međuigra traka boje i oblika okvira za natezanje manje ozbiljna, ali sjajna boja »Day-Glo« posjeduje vlastitu snagu. Čitav efekt više nego slučajno upućuje na stil dizajna Art Deco ili Odeon tridesetih godina, a nostalgичna sjećanja na to bila su već 1968. postala kliše likovne umjetnosti.



Kenneth Noland (r. 1924)

55. Poklon

Akrilna boja na platnu, 180×180 cm. 1962. London, Tate Gallery.

Noland je studirao na koledžu Black Mountain, u saveznoj državi Sjeverna Karolina, a profesor mu je bio Josef Albers, sljedbenik i kasnije jedan od majstora slavne predratne njemačke škole za gradnju i umjetničko oblikovanje **Bauhaus**. Albers, koji je bio izuzetno utjecajan nastavnik, posvetio je svoj život proučavanju boje. Sve slike iz njegova ciklusa **Homage to the Square** (počast kvadratu) koriste kvadrate, jedan unutar drugog, kao jednostavnu kompozicionu konstrukciju. Koncentrične kružnice **Poklona** vjerojatno nešto duguju Albersu ali, ako je tome tako, to je i granica njihove veze s Evropom. Centralizirane kompozicije »mete« pokazuje potpuno američku želju za izbjegavanjem asimetrične ravnoteže što se tokom stoljeća usavršavala u Evropi. Nolandov rafinirani kromatski osjećaj razvio se iz maestoznih kolorističkih polja Newmana i Rothka. Njegova tehnika neposrednog mrljanja potječe od Pollocka.



Ellsworth Kelly (r. 1923)

56. Plavo zeleno crveno I

Ulje na platnu, 270 × 305 cm. 1965. Amsterdam, Stedelijk Museum.

Iako je njujorški slikar, Kelly je proveo mnoge godine učenja u Parizu, gdje je studirao na École des Beaux Arts. Njegova svijetla, jasna polja boje napetih granica često odražavaju rad Matissea. Kellyjev »Amerikanizam« leži u »posvemašnjoj« (all-over) kvaliteti njegovih slika postignutoj ravnomjernim zasićenjem boja usporedo s naglašenom dvodimenzionalnošću. Ta plošnost je također rezultat ambivalentna odnosa između figure i podloge što ga Kelly stvara u svojim kompozicijama. Budući da svaka boja može biti ili figura ili podloga, promatrač ne može sa sigurnošću osjetiti prostor na slici.



Robyn Denny (r. 1930)

57. Baby is Three

Emulzija na platnu, 210×360 cm. 1960. London, Tate Gallery.

Na tradicionalnu simetriju triptiha Denny je položio sinkopirani ritam boja i pravokutnika. On je vođa generacije »hard edge« slikara koji su se opirali gesturalnoj izražajnosti u postojećoj američkoj i britanskoj umjetnosti. Mlađi umjetnici poput Dennyja nisu shvaćali zašto bi se apstrakcija morala zasnivati na pejzažnim doživljajima već su crpli inspiraciju iz kompliciranih vizuelnih razmjena što karakteriziraju suvremeno društvo. Urbani život traži stalnu interpretaciju vizuelnih znakova i simbola kao i poznavanje sistema pravila što se stalno prilagođavaju. Šezdesetih godina ta su pravila izgledala kao pravila igara **kao i** pravila umjetnosti no redoslijed toga također treba mijenjati kako se okolnosti mijenjaju.



Richard Smith (r. 1931)

58. Panatella

Ulje na platnu, 225 × 300 cm. 1961. London, Tate Gallery.

Richard Smith je odrastao s »pop« generacijom u Engleskoj, ali ga je koncem pedesetih godina impresionirala američka apstrakcija, naročito ona njena podvrsta koju karakteriziraju koloristička polja. Njegovo djelo je mješavina obiju tradicija. Ono je apstraktno, ali njegovi oblici potječu iz svijeta ekonomske propagande i ambalaže. Tako se na primjer naslov **Panatella** odnosi na naziv jedne vrste cigara. U katalogu galerije White-chapel in 1966. Smith je napisao: »Kutija od lje-penke je stalna tema u današnjoj civilizaciji, trgovine su pune kutija i vidite ih prije negoli vidite robu . . . Nastojao sam se približiti senzibilitnosti, gotovo ethosu, predmeta i tema u svakodnevnom životu . . .«



John Hoyland (r. 1931)

59. 17. 3. 69

Akrilna boja na platnu, 445 × 360 cm. 1969. London, Tate Gallery.

Ovo djelo pokazuje koliko Hoyland uživa, u velikom mjerilu, u svojstvima kolora i boje. Dva velika pravokutnika crvenog, boje koja optički »napreduje«¹ više od bilo koje druge, »zadržana«² su okolnim teksturalnim značenjem. Debelo nanijete neprozirne površine nalik na zgrušano vrhnje u suprotnosti su s bojom koja je tako tanka, u gornjem dijelu slike, da se jednostavno upila u platno. Trake zelene boje izjednačene su s intenzitetom crvenih polja. U ovoj slici nema ničeg narativnog niti asocijativnog — to je čista apstrakcija. Hoylandove boje i teksturalni interes pokazuju da on slijedi evropsku tradiciju Matissea i de Staëla.



Bernard Cohen (r. 1933)

60. Plava točka

Akrilna boja na platnu, 240 × 330 cm. 1966. London, Tate Gallery.

Ova je slika bila prva u četverogodišnjem ciklusu djela u kojima je umjetnik odlučio otkriti, na **površini** svakog djela, postupni proces kojim je do njega došao. U **Plavoj točki** on je počeo tako da je na platnu naslikao plavi disk a zatim ga prekrio slojem djelomično prozirne bijele boje koja se proteže čitavim platnom. Zatim je uz prvu točku postavljena druga, koja ne mora biti plave boje, slijedeći liniju kružnice. Cohen je tako išao dalje, naizmjenice slikajući kolorirane diskove i slojeve bijele boje, sve dok kružnica nije bila potpuna. Posljednja boja na površini djela je plavi disk koji sada ima nešto poput repa repatice napravljenog od boja što **doslovce** uzmiču u dubinu. Cohen je na taj način naglasio važnost **procesa** kao valera u stvaranju slike, kao i umjetnikov šamanistički obred ili postupak.



John Walker (r. 1939)

61. Studija

Akrilna boja na platnu, 220 × 305 cm. 1965. London, Tate Gallery.

Evropski umjetnici sredinom šezdesetih godina nisu mogli izbjeći dojmu i utjecaju što je na njih izvršilo petnaest godina snažnog američkog slikarstva. Međutim, Europljani imaju dara za finoću odnosa te za poetske ili čak i metafizičke asocijacije. John Walker je engleski umjetnik koji je uspio projicirati taj duh u obliku koji je čitak s obje strane Atlantika. U **Studiji** on koristi iluzionistička sredstva: na rasteru tamnih linija postavljene su dvije nazupčane forme — posebni komadi platna priliječeni poput kolaža na glavno platno; međutim, presavijena mjesta centralnih formi naslikana su **trompe l'oeilom**. Na taj način udaljenost s koje gledamo platno utječe na našu predodžbu. Iako su prividno apstraktne, na centralne forme kao da djeluje svjetlo. To bi mogli biti fragmenti što su preostali nakon nekog sudara u tišini svemira.



Michael Kidner (r. 1917)

62. Reljef: plavo, zeleno, ljubičasto i smeđe

Akrilna boja na platnu, 140×185 cm. 1966/67.
London, Peter Stuyvesant Foundation.

Šezdesetih godina mnogi su slikari, opirući se herojskoj generaciji američkih gesturalista, pribjegli jasno kontroliranim formama. Njihov je stav bio »hladan«. Kidner je proizveo najsuptilnije i najelegantnije kolorističke slike u Britaniji tokom tog desetljeća. U svoje djelo on je unio um oblikovan širokim poznavanjem evropske tradicije ne samo u pogledu boje već i **gestaltovskog** opažaja, koji je duboko zanimao npr. Cézannea, te konstruktivizma. Ovdje on oblikuje platno tako da ono reljefno leluja u kontrapunktu s lirskim ritmom njegovih boja. Na takav se način **optička** svojstva napredovanja i uzmicanja boje lagano miješaju sa stvarnim prostornim kretanjem površine platna.



Barrie Cook (r. 1929)

63. Slika

Akrilna boja na platnu, 240 × 300 cm. 1970. London, Tate Gallery.

Već 1970. godine među kritičarima i umjetnicima prevladao je osjećaj da je sa slikarstvom na platnu — naročito apstraktnim slikarstvom — gotovo. Sve se više širilo mišljenje da je sve već učinjeno i da je ortodokсни umjetnik suvišna osoba. Barrie Cook je jedan od razmjerno male skupine umjetnika koji su i dalje stvarali apstraktne slike nesumnjive snage i značenja. Rođen u Birminghamu, učio se crtajući i slikajući akvarele kanala i industrijskih prizora Srednje Engleske. Njegova zrela djela povezuju američku apstraktno-ekspresionističku tradiciju neposrednog nanošenja i velikog formata s engleskim smislom za boju. Cook je kolorist. Već deset godina boja u umjetnosti značila je svjetla, čista koloristička polja, često u »day-glo« boji, ali ih je Cook nadomjestio crno-zelenim, crno-žutim, tamno crvenim te fluorescentnim rasponom toplih i sivih tonova koji su bili dosljedni njegovu doživljaju stvarne okoline. On je također dokazao da u slikarstvu još uvijek ima mjesta za virtuoznost te je razradio tehniku slikanja s motornom štrcaljkom izvanredne preciznosti. Njegova djela iz 1970. i kasnijih godina meditativna su sredstva: ona blago zbunjuju oko

promatrača i dovode um u stanje mira nalik na trans.



Bridget Riley (r. 1931)

64. Kasno jutro

PVA emulzija na platnu, 225 × 355 cm. 1967/68.
London, Tate Gallery.

Prethodno poznata kao crno-bijela »op« umjetnica, Bridget Riley je uvela čiste boje u svoje slikarstvo 1966. godine. Njen povratak boji bio je logičan budući da njena umjetnost prvobitno proizlazi iz djela Georgesa Seurata, velikog post-impressioniste. Oko deset godina prije **Kasnog jutra** Bridget Riley se bavila meditativnim **prijevodima** Seuratovih djela kao elementom svog vlastitog programa izučavanja. Kao i na njenim prijašnjim crnobijelim slikama, u ovom djelu ima mnogo optičke aktivnosti. U očima promatrača linije nisu mirne već emitiraju nemirne uzorke svjetla koji se stalno mijenjaju. Sistem ljudskog opažaja traži stacionarne slike te pribjegava i najmanjim ispričama da ih uspostavi, kao što i naš sistem nastoji »vidjeti« riješene i potpune oblike čak i tamo gdje oni ne postoje. **Kasno jutro** je lirskije od prijašnjih crnobijelih djela, ali slika još uvijek osujećuje nastojanja normalnih mehanizama percepcije. U ovom djelu Bridget Riley koristi kolorističku sekvencu crveno, zeleno, bijelo, plavo, crveno, bijelo. Umjetnik takve sisteme planira u studijama, a izvode ga više-manje mehanički pomoćnici. To je praksa koja nas podsjeća na re-

nesansnu tradiciju.



Bridget Riley (r. 1931)

65. Pad

Emulzija na lesonitu, 140 × 140 cm. 1963. London, Tate Gallery.

Kao i u svim svojim slikama, i u **Padu** Bridget Riley koristi jednostavan sistem. Ovdje je valovita linija jedinica koja se ponavlja 240 puta. Kao i u njenu cjelokupnom djelu, cjelina je veća i nezamislivo drugačija od zbira dijelova. Oko promatrača prisiljeno je da nemirno motri sliku, ali se slika opire potrazi za odmorištem, stabilnim uzorkom ili **Gestaltom**. Stalno kretanje oka i uvijek prisutno treperenje »after-images« daju ovom djelu krhku energiju i objašnjavaju njegov električni naboj.



R. B. Kitaj (r. 1932)

66. (lijevo) Bez naslova (naslovna strana za »The Times Literary Supplement«)



Olovka i kolaž, 31 × 26 cm. 1963. Umjetnikova zbirka.

(desno) Žena koja sjedi



Olovka, 48 × 35 cm. 1958. Umjetnikova zbirka.

R. B. Kitaj je američki umjetnik čija djela nalazimo u većini antologija britanskog pop-arta. On je bio »zreli« student na Royal College of Art gdje je snažno utjecao na mlađe studente, uključujući Davida Hockneya. Kitajev stil crtanja činio se značajnim kad se pojavio svojom prvom samostalnom izložbom u Marlborough Gallery, London, 1963. godine. Bio je i tradicionalan i nov. Njegovo shvaćanje chiaroscuroa bilo je rembrantovsko, a to isto vrijedi i za osjetljivost i empatiju njegova reagiranja na model. Usprkos tome, Kitajevi znakovi olovkom nalikovali su na črčkanje. Oni nisu bili akademski ograničeni već su postojali zahvaljujući vlastitim vrijednostima, očito u skladu s tradicijom poslijeratne američke umjetnosti.

Roy Lichtenstein (r. 1923)

67. Whaam!

Akrilna boja, 170 × 400 cm. 1963. London, Tate Gallery.

Ovo je jedna od mnogih ratnih slika što ih je umjetnik stvorio 1962/63., kad je namjerno birao emocionalne i nabijene teme koje su bile u ironičnoj suprotnosti s njegovim upravljanim i promišljenim slikarskim tehnikama. »Samo crtanje stripova obično se sastoji od vrlo nabijene teme izvedene standardnim, očitim i zasebnim tehnikama«, rekao je jednom. Naravno, stripovi su sitni, dok je **Whaam!** epskih razmjera. S tim u vezi Lichtenstein je pisao galeriji Tate: »Sjećam se kako me zaokupljala misao da naslikam dvije gotovo zasebne slike na kojima se jedva nago- vještava kompozicijska veza, svaku s nešto posebnim stilskim karakterom. Naravno, šaljiva veza postoji u tome što jedan pano puca u drugi.« **Whaam!** je klasično dobro sastavljen. 1963. Lichtenstein je proročki primijetio da se »Pop koristi... 'značenjem', koje ne bi smjelo trajati, kako bi skrenuo vašu pažnju sa svog formalnog sadržaja, mislim da će formalni iskaz u mom djelu s vremenom postati jasan.«



Richard Anuszkiewicz (r. 1930)

68. Iridescencija

Akrilna boja na platnu, 150×150 cm. 1965. Buffalo, New York. Albright-Knox Art Gallery (poklon Seymoura H. Knoxa).

Anuszkiewicz je najpoznatiji američki »op« umjetnik. Studirao je na Yaleu kod Josefa Albersa. Anuszkiewicz je precizno opisao svoje metode kad je 1963. rekao: »Moj rad je eksperimentalne prirode te je usredotočen na istraživanje efekta komplementarnih boja punog intenziteta kad ih postavimo jednu uz drugu, te optičkih promjena što iz toga proističu. Također, izučavanje dinamičkog efekta cjeline pod promjenljivim uvjetima svjetla, i efekta boje«. (Iz Dorothy Miller, **Americans 1963**, New York, Museum of Modern Art).



Yves Klein (1928—1962)

69. I. K. B. 79

Boja na pamučnom platnu te podlozi od šperploče, 138×120 cm. Oko 1959. London, Tate Gallery.

I.K.B. je kratica za »International Klein Blue«. Od 1957. Klein je izveo 194 slike ovim dubokim ultramarinom, tvari kojoj je Klein dao kozmički značaj. **I.K.B. 69** pojeduje meku, baršunastu dubinu; Klein je fino naštrcao boju na pripremljenu teksturiranu površinu. Ova slika velike formalne ljepote izraz je određene mistične koncepcije i filozofskog stava. Umjetnik, koji je pripadao teozofsko-mističnom udruženju »Rosicrucians«, vjerovao je da njegovo plavilo utjelovljuje bit umjetnosti te da, kad ga štrca na predmet ili nosač, automatski stvara umjetničko djelo. Kleinovo djelo spremnije su prihvatili izvan njegove rodne Francuske, gdje je ono predstavljalo izazov konceptijski »tankom« slikarstvu Pariške škole.



James Rosenquist (r. 1932)

70. Bez naslova (Kamion na Broome Streetu)

Ulje na platnu, 180×180 cm. 1963. New York, Whitney Museum of American Art (poklon društva »Friends of the Whitney Museum«)

Pedesetih godina Rosenquist je služio kruh slikanjem oglasnih ploča. Šezdesetih godina, kao njujorški »pop« umjetnik, prenio je likove velikog formata i grafički realizam oglasnih ploča, zajedno s njihovom »snagom i zamahom«, na štafelajno slikarstvo. Proizvoljne podjele i konture na Rosenquistovim slikama podsjećaju na one što dijele goleme reklame na gradskim zidovima. Lawrence Alloway, kritičar i povjesničar te navodni tvorac naziva »pop-art«, pretpostavlja da su Rosenquistove proizvoljne linije nalik baš na granice između pojedinih saveznih država, što su ih divljini nametnuli graditelji nacije. Reprodukcijska ova slika doima se dramatski i snažno, ali to je još više naglašeno kod originala koji je vrlo velikih razmjera. Kao što ulične plohe za priljepljivanje reklamnih plakata predstavljaju kulise stanovnika grada, tako i sliku često »prekidaju« ljudi u galeriji što ispred nje prolaze. Pri tom oni doprinose njenoj snazi te se pridružuju njenoj dramatičnosti budući da izgledaju poput potencijalnih žrtava nesreće.



Victor Vasarely (r. 1908)

71. Supernovae

Ulje na platnu, 240 × 150 cm. 1959—61. London, Tate Gallery.

Rođen i obrazovan u Mađarskoj, Vasarely živi u Francuskoj od 1930. godine. On se proslavio kao apstraktni umjetnik a tada postao, možda s Bridget Riley, najpoznatiji »op« umjetnik svijeta. On je prodorno afirmirao univerzalnost apstraktnih oblika koje je nazvao »vrstom univerzalnog folklora jezik kojega neposredno prihvaćaju visoko razvijene tehnike urbane konstrukcije«. **Supernovae** je dominirajuće, magistralno djelo pažljiva simetrija kojeg navodi promatrača da u mislima iščekuje riješeno oblikovanje, a istovremeno ga zbunjuje. Djelo sadrži nekoliko progresija: crno u bijelo u dvjema velikim gornjim površinama; kvadrat u romboid i natrag u kvadrat neposredno ispod toga; male tamne kružnice u velike tamne kružnice u donjem dijelu, što tvori progresiju iz bijelog u crno koje dopunjuje gornji dio. Čitavu sliku karakteriziraju naglašeni ritmovi na rešetkastoj matrici koja je sama po sebi ritmička. Upravo ta nemirna aktivnost i pokret, zatvoreni u jasno i čvrsto oblikovan simetrični tlocrt, čine **Supernovae** velikim djelom.



Jeffrey Steele (r. 1931)

72. Lavolta

Ulje na platnu, 140×140 cm. 1965. Škotska,
University of Stirling (ukradeno).



Jeffrey Steele (r. 1931)

73. Ignis Fatuus

Ulje na platnu, 50×38 cm. 1965. Zbirka Rory McEwen.

Jeffrey Steele rođen je u južnom Walesu. Njegove crnobijele »op« slike početkom i sredinom šezdesetih godina pokazuju koliko su ga privlačile matematska konstrukcija i progresija. Njegovi su sistemi generativni: oni ilustriraju princip rasta te odaju energiju i vitalnost. Steelove forme su organske, poput njihovih matematskih ili kibernetičkih konotacija: nagib na slici **Ignis fatuus** i mnogim drugim djelima odnosi se na nagib osi same Zemlje, nagib što stvara toliko uvjeta života kakvog danas poznajemo. **Ignis fatuus** znači »vatra budale«; to je naslov koji, među ostalim, skreće pažnju na svjetlo što ga zrači ovo i sva druga Steeleova djela. Slika **Lavolta** je puna energije — njeno svjetlo nalikuje na ognjeno kolo ili svjetlo kovitlava svemirskog tijela.



Andy Warhol (r. 1930)

74. Marilyn Monroe

Sitotisak na papiru, 90 × 90 cm. 1967. New York, Leo Castelli.

Lice Marilyn Monroe, superzvijezde koja je počinila samoubojstvo, je isto toliko proizvod ili reklamni »štos« koliko i red zelenih boca coca-cole. Kao i uvijek, Warhol djeluje poput neutralnog prijenosnika iako je ovdje naglasio ispraznu artifičijelnost maske.



Andy Warhol (r. 1930)

75. Zelene boce coca-cole

Ulje na platnu, 207 × 144 cm. 1962. New York, Whitney Museum of American Art (poklon društva »Friends of the Whitney Museum«)

Pedesetih godina Warhol je bio uspješan njujorški grafički dizajner. Počeo je slikati 1960. te je ubrzo usvojio, kao vlastite likovne elemente, najsvakodnevnije vizuelne fenomene suvremenog američkog društva: naslagane limenke juha, redove boca coca-cole, višestruke fotografije slavnih ličnosti kao što su Jackie Kennedy i Elizabeth Taylor te najslavnijeg umjetničkog djela na svijetu, »Mona Lize«, i banalne šare zidnih tapeta. Najčešće koristi tehniku fotografskog sitotiska, reproduktivni proces koji paradoksalno pruža mnogo prostora za »slučaj« ili individualnu varijaciju, a tu činjenicu Warhol dosljedno koristi sa svom senzitivnošću tradicionalne »**belle peinture**«. Iako Warhol naziva svoj atelje tvornicom, sve njegove slike doimaju se poput divnih rukotvorina. U strukturalnom smislu, Warholov figurativni repertoar također odražava američku pretežno **skulpturalnu** preokupaciju šezdesetih godina, kao što je istakao Richard Morphet (katalog Warholove izložbe u Tate Gallery 1971.). Neposredno i geometrijsko uređivanje gotovih jedinica zaokupilo je »minimalističke« kipare poput Carla An-

dréa, čija je skulptura od opeka iz 1966. izazvala buru u britanskoj štampi početkom 1976. godine.



Tom Wesselmann (r. 1931)

76. Veliki američki akt br. 95

Ulje na platnu, 75 × 90 cm. 1967. Njemačka, privatna zbirka. Susretljivošću Sidney Janis Gallery, New York.

Ovo je jedan iz ciklusa Wesselmannovih aktova istog naslova. Aktovi su često prikazani u »all-American« higijenskom miljeu — kupaonici. Zidne pločice i ručnici čest su pribor te ih je, sve dok mu djela nisu postala prevelika, Wesselmann kolažirao kao stvarne predmete. Žene što ih on slika seksualno su posve »oslobođene« po evropskim mjerilima, iako ne potpuno, kao što to pokazuje »sjena« grudnjaka i gaćica na ovom primjeru. Poput Ramosa (slika 77) Wesselmann ističe stidne dlake i erotski i iz formalnih razloga. Dvije tonalni kontrast s bojom puti jasnije ocrtava nogu. Iako su njegove teme potpuno američke, Wesselmannov jasni, ekonomični način rada je po porijeklu francuski, te mnogo duguje Matisseu u pogledu elegantnog rasporeda boja, te Modiglianiju u pogledu crteža figure. Kontrast cijeca, tkanina i ljudske puti je također tipično francuski, te nas preko Matissea vraća sve do Ingesa, jednog od najvećih francuskih erotskih umjetnika.



Mel Ramos (r. 1935)

77. Kod Modiglianija dobiješ više salame (You get more salami with Modigliani)

Ulje na platnu, 70×110 cm. 1974. New York, Louis K. Meisel Gallery.

Ramos je američki »pop« umjetnik. Njegov centralni i gotovo isključivi siže su zgodne gole djevojke kakve se pojavljuju na stranama tzv. »soft-porn« časopisa, i to od 1964. kad se pojavio sa svojim ciklusom **Peek-a-boo** (igra skrivača). Ovo djelo pripada njegovu najnovijem ciklusu, započetom 1972., kojeg Ramos naziva svojim »pozdravom povijesti umjetnosti«. U nizu slika Ramos je posudio dobro poznate likove prijašnjih majstora te ih preveo na drski stil suvremenih »seksističkih« fotografija što iskorištavaju žensko tijelo. Time je također uzeo na znanje činjenicu da i sama umjetnička publicistika postiže veliki komercijalni uspjeh masovnim tiskanjem izdanja s reprodukcijama slika — kao što je, na primjer, i ova knjiga.



Robert Indiana (r. 1928)

78. Američki san I

Ulje na platnu, 180 × 150 cm. 1961. New York, Museum of Modern Art (Larry Aldrich Foundation Fund)

Robert Indiana je definirao pop-art kao » ... američki san, optimistički, velikodušan i naivan ...«, a njegove teme su » ... stvari poput coca-cole, sladoleda, veliki 'hamburgeri' i natpisi 'jedi ovo ili ono'«. U ovom djelu on karakteristično izražava **američki san** jezikom automata za zabavu: zvjezdama, slovima ispisanima pomoću šablone, legendama i uputama kao što su TILT (nagni) i TAKE ALL (uzmi sve). Sve je jasno i čitko, iako ne na starinski, sekvencijalni način. U stvari, Indiana je jedan od rijetkih pop umjetnika koji prihvaćaju taj naziv. »Pop može biti prostački glasnik skroz, ali i samo izvana. Ja pripadam ovom drugom.«



Peter Blake (r. 1932)

79. Tetovirana žena

Pero i tuš, kolaž na papiru. 80×41 cm. 1961.
London, zbirka Gordona Housea.

»Ono čime se bavim postaje narodna umjetnost«, rekao je jednom Peter Blake. Ova njegova slika povezuje mnoge elemente narodnog: tetoviranje, lunapark, svijet pop muzike i njenih junaka. Neki od potonjih — možda Rick Nelson Fabian — izbljedili su i nestali, kao i viktorijanske ilustracije i druge »znamenitosti« što ih Blake toliko voli.



Claes Oldenburg (r. 1929)

80. (gore) Zgrada u obliku engleskog produžnog utikača



Olovka, 56 × 75 cm. Toronto, zbirka gđe James Fleck.

(dolje) Prijedlog spomenika za Karlaplan, Stockholm: obrtna krilata matica



Fotogravira iz crteža olovkom, 30 × 40 cm. 1966. New York, umjetnikova zbirka.

Claes Oldenburg (r. 1929)

81. (gore) Prijedlog divovskog spomenika: Ventilator umjesto Kipa slobode



Olovka, 65 × 100 cm. 1967. Basel, Kunstmuseum.

(dolje) Projekt za zgradu policije koji koristi riječ POLICE



Olovka, 56 × 75 cm. 1968. Aspen, Colorado, zbirka Johna i Kimiko Powers.

»Spomenici su mi postali značajnom temom u proljeće 1965. Nakon što sam godinu dana proveo van New Yorka, putujući Evropom i Sjedinjenim državama, uselio sam se u novi atelje na Istočnoj 14. ulici. Novi je atelje bio golem — protezao se duž čitavog bloka — i te razmjere, zajedno sa sjećanjima s putovanja, navele su me na pejzažno prikazivanje... Sinula mi je zamisao da stavim svoje omiljele predmete u pejzaž — kombinacijom razmjera mrtve prirode i pejzaža. Dodatkom ugođaja i korištenjem perspektive predmeti su se doimali 'golemim'.«

(Claes Oldenburg u intervjuu s Paulom Carrollom, 1968).

Dva od reproduciranih crteža jesu prijedlozi za zgrade, a druga dva prijedlozi za divovske spomenike. Takvi prijedlozi uvijek izvire iz Oldenburgovih vrlo individualnih reakcija na određena mjesta: u Londonu je stalno bio svjestan svojih koljena, koja su bila promrzla i boljela su ga. Osjetio je također i englesku opsesiju vodom iz, na primjer, mnogobrojnih reklama na kojima ljudi brišu nos. Takve su reakcije dovele do prijedloga divovskog spomenika na Temzi: golemog koljena te goleme kugle poput one u zahodskim kotlićima. U Švedskoj, svojoj rodnoj zemlji, Oldenburg je zamijetio da se na **naslovnoj strani** najvažnijeg dnevnika, **Svenska Dagbladet**, redovno javljaju reklame za matice i vijke — zajedno s **nekrolozima**. Čitalac je u svemu tomu mogao »uživati« prije nego što počne čitati novosti na slijedećim stranama. Prema tome, spomen-vijak mu se činio vrlo primjerenim.

Njegov nacrt zgrade policije neposredni je rezultat doživljaja reklamnih poruka ispisanih golemim slovima što ih je imao prilike vidjeti u Los Angelesu. Njegova projektantska zamisao čini suvišnom svaku estetsku raspravu o tome kako bi zgrada trebala izgledati — sve bi zgrade trebalo napraviti u obliku njihova imena. U istom intervjuu (koji je već gore citiran) Oldenberg objašnjava religiozni značaj svakodnevnih predmeta:

»Mogao bi se napraviti čitav katalog tih predmeta, koji bi izgledao poput popisa božanstava ili stvari

na koje se projicira naše suvremeno mitološko razmišljanje. Mi **zaista** dajemo religiozne emocije našim predmetima. Pogledajte kako su divno predmeti prikazani u reklamama nedjeljnih novina. Uzmimo, na primjer, te divne, detaljne crteže dasaka za glačanje, na kojima je prikazana i njihova unutrašnja konstrukcija; sve je to vrlo emocionalno. Na kraju krajeva, predmeti su predodžbe tijela što su ih stvorila ljudska bića, i puni su ljudskih emocija; to su predmeti obožavanja.

Joe Tilson (r. 1928)

82. (gore) Pozitiv: Che Guevara

Sitotisak na akrilu i celuloza na drvenom reljefu, 30 × 30 cm. Naklada 20 komada. 1968. Susretljivošću Marlborough Fine Art, London.

Čini se da su komunikacije stvarna tema Tilsonova djela. Ovaj lik Che Guevare mogao bi biti novinska fotografija ili slika prenijeta radiom. Značajno je da lice pripada drugom kontinentu. Lice Jurija Gagarina, što je također prikazano u istom ciklusu, **Pozitivi**, moglo bi biti prenijeto iz Moskve ili svemira. Tilsona obično smatraju britanskim pop umjetnikom, ali je njegovo djelo povezano i s tradicijom »osnovnog oblikovanja« Bauhausa, slavne predratne njemačke škole, i s konstruktivizmom. U ovom djelu simulirani pozitiv i okvir dozvoljavaju frontalnu geometrijsku organizaciju. Šupljine okvira, pravilni otvori na rubu filma i granice okvira služe konstruktivnoj svrsi.



Patrick Caulfield (r. 1936)

82. (dolje) Zaručnički prsten

Ulje na lesonitu, 120×120 cm. 1963. London, privatna zbirka.

Dvanaest godina nakon **Zaručnickog prstena** jedan je kritičar nazvao Caulfieldov svijet »egzotično mondenim«. Još od studentskih dana provedenih na Royal College of Art u Londonu Caulfield je stalno zaokupljen svakidašnjom prirodom oblikovanja u bilo kojem ili svim vizuelnim poljima uključujući likovnu umjetnost kao i, neizbježno, ekonomsku propagandu i komercijalni dizajn. On je majstor izraza te može pružiti sve, od pseudo-baroknog pročelja otmjenog hotela do fotografije u boji (što ju je sam naslikao) jezerskog pejzaža u Švicarskoj. Njegova novija djela su golemih razmjera, puna složenih događaja, ali njegove prve slike — uključujući i ovu — bile su formalno neobično čvrste. One su bile hladne, beskompromisne i plastički žilave. Mrežasti »ugodaj« **Zaručnickog prstena** je istovremeno i slika oštarih rubova i srednjovjekovni štit te dijeli njegovu ekonomičnost sredstava i neposrednu čitkost.



Peter Blake (r. 1932)

83. Na balkonu

Ulje na platnu, 120 × 100 cm. 1955—57. London, Tate Gallery.

Ovo brižljivo slikano djelo — započeto dok je umjetnik još studirao na Royal College of Art — predstavlja jedan od prvih primjera korištenja likovnih elemenata pop-arta u Engleskoj. Raspored likova doima se poput kolaža, ali je u stvari čitava površina slikana rukom — ponegdje, kao u slučaju jednobojne »fotografije« Palače Buckingham, čak **trompe l'oeil-om**. Sve slike na ovoj slici ilustriraju njen naslov; sve su tretirane s ljubavlju, a mnoge posjeduju i intimno značenje za Blakea. Jedna od slika je portret Johna Mintona, Blakeova staratelja, koji je počinio samoubojstvo upravo dok je Blake slikao **Na balkonu**. Mrtva priroda u donjem lijevom kutu doima se poput citata iz Bratbyja koji je tada u Engleskoj bio na vrhuncu slave. Iznad toga nazire se Manetova verzija Blakeove teme naslikana gotovo sto godina ranije. Blake je naslikao i sebe — što pomalo podsjeća na Alfreda Hitchcocka — na ovoj slici: u naočalama dječaka što drži Manetovu sliku »odražava« se minijaturni autoportret.



David Hockney (r. 1937)

84. **Gospodin i gospođa Clark i Percy**



Liquitex na platnu, 210 × 300 cm. 1970/71. London, Tate Gallery.

»Pejzaži stranih zemalja, lijepi ljudi, ljubav, propaganda i važni događaji (u mom životu) ...« Tim riječima David Hockney opisuje svoju tematiku. Kao član mlade britanske pop generacije početkom šezdesetih godina Hockneya su isprva zanimali usporedni modaliteti prikaza, ali u novije vrijeme koristi svoje razvijene, virtuozne tehnike kako bi prikazao teme bliske vlastitom životu. Ossie Clark, modni kreator i njegova žena Celia, kreator tkanina, pozirali su Hockneyu za ovo remekdjelo portretističkog izraza zato što su njegovi prijatelji. Umjetnik je veći dio pasaža izveo na osnovi vlastitih fotografija, ali konačni efekt jasnoće zavisi o njegovu efikasnom pojednostavljenju sižea. Tako su, na primjer, mačka ili ograda ekonomično »blokirani«. Haljina Celie Clark je rječit ali jednostavan oblik u dvije boje. Ovako dosjetljiv način prikaza Ossiejeove lijeve ruke moguć je jedino u dvadesetom stoljeću, iako se u njemu osjeća neznatni utjecaj Piccasa. Međutim, Ossiejeova glava pripada talijanskoj renesansi. Njen istančani crtež, te ritam crta lica i kose doimaju se poput Botticcelijeva portreta.

Tom Phillips (r. 1937)

85. Klupe

Akrilna boja na platnu, 120 × 273 cm (tri platna, svako po 120 × 91 cm). 1970/71. London, Tate Gallery.

Likovni repertoar **Klupa** potječe od osam običnih razglednica na kojima Phillips nalazi elemente duboka ljudskog i metafizičkog značaja. Slika se svodi na filozofsku meditaciju o prizorima na kojima su prikazani parkovi i klupe; u umjetnikovoj glavi potonje su čvrsto povezane s temom smrti. Izvodeći ovu sliku Phillips je izmislio karakterističan i složen skup pravila kako bi utvrdio elemente koji bi inače zahtijevali odluke u vezi s ukusom, npr. količinu boje i širinu traka. On koristi aleatorne sisteme koji od Marcel Duchampa nadalje igraju istaknutu ulogu u povijesti moderne umjetnosti, i koji su karakteristični za mnoge suvremene muzičke kompozicije (za koje je Phillips također stručnjak). U neobjavljenoj monografiji o **Klupama** umjetnik primijećuje: »To je molba protiv umiranja, naročito protiv prerane smrti duha što može pogoditi one koji nikad nisu imali prilike da dožive život mašte.«



Richard Hamilton (r. 1922)

86. Ona

Ulje, celuloza i kolaž na panel-ploči, 120 × 80 cm.
1958/61. London, Tate Gallery.

Hamilton je jedan od prvih i najvećih britanskih pop umjetnika. Pripadao je maloj skupini london-skih intelektualaca koji su pedesetih godina radikalno izmijenili mnoge kulturne aspekte umjetnosti: stil, sadržaj, siže. Oni su zauvijek uništili klasne barijere u umjetnosti što su postojale između tzv. intelektualnog i priprostog ukusa. **Ona** je značajno ispred svog vremena u pogledu skretanja pažnje, na tako istaknut način, na korištenje ženskog lika u reklamama, na uvredu ženskog spola što je izazvala bijes pripadnica pokreta za oslobođenje žena deset godina kasnije. No, Hamilton nije bio čak ni satiričan, kamoli ljutit. O tom je djelu napisao: »Čini se da... ova slika predstavlja zajedljiv komentar našeg društva. Dođuše, ja bih je radije smatrao traženjem za epskim u svakodnevnim predmetima i stavovima. Jedina ironija kojoj u toj slici ima mjesta jest ironija koja je dio repertoara ljudi što se bave ekonomskom propagandom«. Ovdje »svakodnevni predmeti« uključuju ne samo ženu već i toster/usisač prašine, te ono što Hamilton naziva »frižiderom-rogom izobilja«.



Peter Phillips (r. 1939)

87. 5 × 4/Monaco

Olovka na papiru, 80 × 62 cm. 1975. Susretljivošću Waddington Galleries, London.

Peter Phillips bio je jedan od skupine umjetnika, što su je kasnije nazvali »pop«-om, čiji se izuzetni talent afirmirao u Londonu 1961. godine, dok su još studirali na Royal College of Art. Još od doba Prerafaelita, prije više od jednog stoljeća, mladi umjetnici nisu izvršili takav utjecaj — posve revolucionaran — na svijet umjetnosti, i sa svojim novinama i s potpunim vladanjem tehnikom. Phillips je ubrzo postao poznat po svojim agresivno samopouzdanim kompozicijama u kojima je energično uspostavio koegzistenciju među konfekcijskim likovima i ilustracijama iz raznih izvora. U to doba većina njegovih likovnih elemenata bili su ili erotske ili mehanicističke prirode. To je još uvijek bio slučaj 1975. godine, što se vidi na ovom foto-realističnom crtežu.



Keith Arnatt (r. 1930)

88. Nevidljiva rupa

Fotografija (50 × 40 cm). 1968/69. Tintern, umjetnikova zbirka, i London, Tate Gallery Archive.

Arnatt razmišlja poput Renéea Magrittea, što je prilično čudno za Britanca. Jednom je prikazao par čizama, s crvenim svjetlom na prstima jedne i zelenim svjetlom na prstima druge čizme, čime je na kopno doveo pomorske oznake za lijevu i desnu stranu broda. Jednom drugom prilikom zakopao je dvoje ljudi do vrata u pijesak na plaži — lukobran zna izgledati **poput** ljudi na određenom svjetlu. Za ovo djelo Arnatt je iskopao rupu u tratini, spustio sloj trave na dno rupe a tada obložio strane zrcalima. Rezultat se doima pomalo poput šale, na što navodi i naslov: pri određenom osvjetljenju rupa je nevidljiva. Suštinski, djelo odražava traganje za tajnom i eventualno ritualnim značenjem što u novije vrijeme zaokuplja tako mnogo umjetnika — značenjem što je utjelovljeno u magijskim djelima mnogih »primitivnih« kultura čiju vrijednost sve više počinjemo cijeniti.



Hamish Fulton (r. 1945)

89. Kondor

Fotografije i letraset na kartonu, 56 × 81 cm. 1973.
London, Tate Gallery.

U djelu znatnog broja umjetnika naglasak je u novije doba prebačen s gotovog djela na djelatnost njegova stvaranja. Hamish Fulton je pejzažist koji se usredotočuje na vlastiti odnos s prirodnom okolinom, ali nam prikazuje pažljivo promišljene dokumente koji registriraju dio istine njegova doživljaja. Fulton slijedi tradiciju britanskih putujućih pejzažista, no ni Turner nije prešao toliko puta. Zahvaljujući avionu Fultonu su dostupni svi kontinenti. Srednja fotografija **Kondora** snimljena je na visini od 6500 metara (nakon 2700 m pređenih pješke) na planini Illampu iznad jezera Titicaca u Boliviji. Red pera i trske na snijegu (desna slika) u ravnoteži je s dijagonalom na lijevoj slici, gdje odraz sunca u jezeru ponavlja okomite podjele čitavog djela, a njegov spoj s horizontom pojačava njegovu formalnu povezanost.



Philip Pearlstein (r. 1924)

90. (gore) Ženski model na visokom stolcu, iz Leđa II

Sepija tuš na papiru, 103 × 74 cm. 1975. New York, Allan Frumkin Gallery.



(dolje) Bez naslova (muški i ženski model)

Tuš, 74 × 102 cm. 1975. New York, Allan Frumkin Gallery.



Bilo je uvijek nečeg čudnog u odnosu između slikara i golog modela u ateljeu, te između dva ili više modela što istovremeno poziraju. Između obučenog umjetnika i njegovog golog subjekta postoji gotovo neizbježno romantično nabijena atmosfera, ili njena suprotnost, **blasé sour tout** stanje erotske iscrpljenosti. Upravo potonje stanje tvori siže Pearlsteinova beskonačnog ciklusa aktova. Pearlstein je američki neo-realist i on koristi sve tradicionalne trikove akademske umjetnosti zajedno s njenim kvazi-profesionalnim stavovima. Međutim, on izlaže — s prostodušnošću i neutralnošću »pop«-a — psihološke implikacije ustaljenih poza u ateljeu, pri čemu tretira gola ljudska bića kao predmete, odljevke života. On koristi rub platna kako bi tim ležernim rezanjem formi naglasio predodžbu objektivnosti te naznačio očividno otuđenje modela.

Derek Boshier (r. 1937)

91. Fotorobot

Ulje na platnu, 180 × 180 cm. 1962. London, Tate Gallery.

Boshier je studirao na Royal College of Art u Londonu u isto vrijeme kad i David Hockney, R. B. Kitaj i drugi izvanredno talentirani predstavnici mlade »pop« generacije. **Fotorobot** je naslikan iste godine kad je Boshier napustio College. Slika prikazuje svijet u kojem su ljudi i proizvodi djelići mozaika što ih u velikoj potrošačkoj igri treba sastaviti u nekakvu suvislu cjelinu. U izvjesnom smislu čovjek se doima poput fragmentirane i manipulirane žrtve, no Boshier taj osjećaj gorčine ublažava očitim uživanjem u heraldičkim, obojenim trakama paste za zube. Pozadina djela također pokazuje koliko umjetnik uživa u prozračnoj boji što je nanijeta mekim kistom na ne-grundirano platno.



Jeffrey Smart (r. 1921)

92. Kamion i prikolica približavaju se gradu

Akrilna boja na platnu, 74 × 150 cm. 1973. Rim, zbirka Charlesa Mosesa.

Jeffrey Smart je Australac. Studirao je u Parizu. Ova zadivljujuće jasna i ekonomično organizirana slika podsjeća, možda, na »hard-edge« industrijske scene njegova učitelja, Légera. Međutim, to je isto tako i u velikoj mjeri djelo svog vremena, s jasnim bojama podijeljenim na polja. Slova, registarske tablice, uredni 'pribor' na stražnjoj strani kamiona, saobraćajni znaci — sve je to korišteno štedljivo ali efikasno. Smartova točka gledišta, iz rakursa nisko postavljene kamere, preuzeta je iz suvremene kinematografije, i razmjere platna održavaju široki filmski ekran. No, po svojoj geometriji slika se s poštovanjem oslanja na mnogo raniju tradiciju — na tradiciju Renesanse u Italiji, zemlji u kojoj Smart danas živi. Površina je podijeljena na dva kvadrata (gotovo diptih) povezana istokračnim trokutom, koji je također prešječen centralnom vertikalom.



Ralph Goings (r. 1928)

93. Hot Fudge Sundae (sladoled s voćem i vrućim kolačićima)

Ovo je definitivni primjer hiper-realizma ili super-realizma. Ovaj pokret proističe iz pop-arta u tome što promatra život kroz jedan od glavnih medija — fotografiju. U stvari, svi su predmeti na slici, osim djevojčina lica, vrlo »kultivirani«, tj. oblikovao ih je i stvorio čovjek. Izuzetni stupanj vjerodostojnosti na ovoj slici je neutralan — još jedna veza s pop-artom. Umjetnika ne zanima toliko naslikani siže koliko nastojanje da ostane vjeran tonovima i bojama, glavnim značajkama fotografije. Ovaj je primjer američkog porijekla, ali hiper-realizam je međunarodni pokret koji dokazuje da tehničke sposobnosti slikara zaista nisu nestale. Ni Prerafaeliti nisu slikali s takvom izoštrenom preciznošću.



Nicholas de Staël (1914—1955)

94. Maraton

Ulje na platnu, 80 × 65 cm. 1948. London, Tate Gallery.

De Staël se kasnije vratio reprezentacionalističkom slikanju, ali **Maraton** pripada razdoblju snažnih, ekspresionističkih apstrakcija. Iako je koristio čistu boju, de Staël ju je nagomilao tako debelo sa slikarskom lopaticom da su njegove djela poprimila kvalitet taktilne površine vrlo sličan onome kod drugih suvremenih evropskih slikara kao što su Burri i Tapiès (slike 20, 22). De Staël je rođen u aristokratskoj ruskoj obitelji koja je otišla u izgnanstvo 1919. godine. 1922. ostao je bez roditelja. Školovao se u Bruxellesu, gdje je studirao i slikarstvo. 1944. sprijateljio se u Parizu s Braqueom i neke od njegovih sivijih, sumornijih harmonija pokazuju utjecaj tog majstora kubizma. Njegove su slike neko vrijeme bile vrlo popularne ali — iako su danas izišle iz mode — sjećanja na njih nalazimo i u djelu kasnijih umjetnika, kao što je engleski kolorist John Hoyland. Odjeke njegova bogatog osjećaja za sočnu boju nalazimo u debelom impastu Johna Walkera, mladog engleskog umjetnika. De Staël je počinio samoubojstvo 1955.



Gilbert i George (r. 1943 i 1942)

95. (gore) Nema GORE, nema DOLJE

Detalj (16., 27. i 35. fotografija) iz **Oh, the Grand Old Duke of York Book Sculpture**, proljeće 1972.

Gilbert i George su dva muškarca koji djeluju kao jedna jedina umjetnička ličnost. Oni bi s pravom mogli smatrati da im nije mjesto u ovoj knjizi jer su kipari, i sve što rade smatraju kiparstvom, iako povremeno znaju prikazati čitavu izložbu slika i crteža. Razlog zbog kojeg **jesu** uključeni u ovu publikaciju leži u tome, kao što to pokazuje i njihovo djelo, što granice između slikarstva i kiparstva postoje sve beznačajnije ili proizvoljnije. Ova slika prikazuje tri od 35 fotografija Gilberta i Georgea dok silaze stepeništem u nekom gradu. Kao i uvijek, njihova su odjela predratna, hlače nešto prekratke, a pogledi usmjereni ravno ispred sebe. Kad se strane te knjige-skulpture (book sculpture) brzo prelijeću prstima, silazak dviju figura niz stepenište kinematski se animira te one postepeno nestaju iz vidokruga.



Michelangelo Pistoletto (r. 1933)

95. (dolje) Autoportret sa Soutzkom

Prozirni obojeni papir na izglaćanom nerđajućem čeliku, 228 × 106 cm. 1967. SAD, privatna zbirka.

Pistoletto, koji živi i radi u Italiji, je foto-realist. Radi s fotografijama od 1962. Fotografska slika se prenosi na reflektirajuću površinu tako da je promatrač, hoćeš-nećeš, privučen sižeu. Paradoksalno, to naglašava mirnoću i tišinu prizora te izaziva osjećaj usamljenosti i otuđenja.



Jan Dibbets (r. 1941)

96. Korekcija perspektive

Fotografije na platnu, četiri panoa 109×109 cm.
1968. London, Tate Gallery.

Postoje zanimljive veze između ovog djela i djela Vincenta van Gogha. Poput svog slavnog zemljaka Dibbets je proveo neko vrijeme u Londonu. Objema je to bilo razdoblje učenja. 1967., dok je studirao na St. Martin's School of Art, upoznao se s mladim umjetnicima kao što su Richard Long i Hamish Fulton (vidi sliku 89), koji su otada stekli međunarodnu reputaciju. Raster vizira Dibbetsove »yashike« srodan je vizuelnim pomagalicama što ih je upotrebljavao van Gogh koji je bio potpuno svjestan psiholoških efekata linearne perspektive. Na prvi pogled ove se fotografije doimaju poput apstraktnih skica, osobito posljednja koja nalikuje na široki križ. No, tekstura trave pokazuje da se linije na vrhu nalaze mnogo dalje od onih na dnu. U stvari, linije u prednjem planu su komadići užeta dugi samo nekoliko centimetara, dok su oni na srednjoj udaljenosti morali biti mnogo deblji da bi podržali iluziju, te su bili dugi čak 11 metara.



UMJETNIČKA SERIJA GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE

MAJSTORSKA DJELA U VELIKOM FORMATU

1. Van Gogh 2. Fantastično slikarstvo 3. Bruegel 4. Impresionisti
i postimpresionisti 5. Japanski drvorez u boji 6. Naivno slikarstvo
u Jugoslaviji 7. Modernisti poslije 1945

